

EL SANTO Y LA SERPIENTE: LEYENDA Y REALIDAD EN EL CENOTAFIO DE LOS MÁRTIRES VICENTE, SABINA Y CRISTETA DE ÁVILA

FERRER GARCÍA, Félix A.

I.- La muerte y las tumbas de la ciudad

Para salvar su alma, Esteban Domingo, alcalde del rey, donó al Cabildo catedralicio variados bienes materiales, desde solares y casas hasta maravedís y yuntas de bueyes. La reciprocidad entre el difunto y los capellanes se acomodaba al intercambio de monedas por unas ceremonias relacionadas con el tránsito al más allá, pues la preocupación del caballero abulense se centraba en el *"salvamiento de mi alma, por mucha ondra e gracia muy grande e por mucho bien que recibí en mi vida"*¹.

La muerte de Esteban Domingo, en los años sesenta del siglo XIII, se reflejó algo más tarde en la construcción de un monumento funerario en la Capilla de San Miguel, una tumba que señala el inicio de la transición de las sepulturas artísticas de tradición románica a la nueva iconografía gótica. El cambio de modelo está relacionado con unas nuevas actitudes ante la muerte, también con unos comportamientos diferentes en el mundo de las liturgias y las concepciones del hombre y la vida. Importa la muerte como memoria individual, como elemento artístico que marca la fama del difunto. Antes, el óbito señalaba un fin en una visión de la muerte subordinada. Sin embargo, Esteban Domingo sigue siendo, tras el fallecimiento,

¹ Documento 87: 1261, mayo, 7. Testamento de Esteban Domingo de Ávila, alcalde del rey, realizado con consentimiento de su familia. A. Barrios García, *Documentación medieval de la Catedral de Ávila*, Ávila, 1981, pág. 75.

un hombre del románico: la sepultura individualizada se rodea de una iconografía que aún no logra desprenderse de los elementos relacionados con "la muerte domada" que señala Philippe Ariès². La calidad del personaje se refleja en la espada y el guante sobre el cuerpo yacente, un atisbo de la futura fama que encontraremos a partir de finales del siglo XIII en el arte y la literatura. Los relieves del monumento presentan un ámbito no tan individualizado, más cercano al mundo caballeresco y clerical de la ciudad castellana: se repiten los rituales de la muerte, el difunto con la familia, el traslado del alma al cielo, la aparición del clero al lado del finado, el duelo de los caballeros. Un calvario bajo el arco domina la tierra, estableciendo una evidente jerarquización: Cristo en la cruz, la representación del Cabildo catedralicio con el Obispo en el centro, el difunto yacente; por último, los elementos de la mencionada "muerte domada" (familia, clero regular y caballeros). En la arquivolta la representación del cielo, los ángeles en distintas actitudes.

La consideración con que comienza el Eclesiastés, "*Vanidad de vanidades; todo es vanidad*", el bíblico *Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuerunt?*, y toda la tradición medieval sobre la muerte dan como resultado la construcción de numerosos sepulcros en los siglos XIV y XV, aunque algunos aspectos están cambiando en la centuria anterior. Pues si la tumba de Esteban Domingo refleja ante todo la familiaridad y resignación ante la muerte de los siglos XI, XII y parte del XIII, a partir de la centuria siguiente, la muerte, descubierta por el hombre en el *speculum mortis*, se convertirá en un sentimiento plenamente individualizado. El hombre toma conciencia de su fin próximo, la descomposición corporal y la salvación o condena de su alma. Pero esto último, en relación ya con las valoraciones de la fama y la pervivencia, se planteará en otros sepulcros abulenses.

De momento, la muerte del alcalde del rey, el serrano Esteban Domingo, está atenuada por unas circunstancias artísticas: su poder se refleja en la sepultura levantada en una capilla funeraria, a un lado del nártex de la Catedral. La muerte de este héroe no es sólo un lamento en la piedra. Es también la tipificación de una manera de dejar este mundo, o dejar de ser, pues el caballero sigue presente en la sociedad, exaltado y mantenido por una tradición colectiva vinculada a los serranos abulenses. Tanto el caballero como otros héroes medievales parece que interrogan a la muerte, bien en la literatura, bien en el arte funerario: el duelo de Gonzalo Gustios en el *Cantar de los Infantes de Lara* (vv. 226-330 y 97-100), las referencias a la muerte en el *Poema de Mio Cid* (vv. 358-361 y 1704-1709), o la oración de súplica en el *Poema de Fernán González* (vv. 105-113).

² *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983, págs. 13-20.

Mejor fuera la mi muerte
que ver tan triste jornada.
Al duelo que el viejo hace
toda Córdoba lloraba.

(Romance del duelo de Gonzalo Gustios ante las cabezas de sus hijos, vv. 97-100).

El desvelamiento de la muerte coloca al hombre en una situación de incertidumbre que le lleva a plantearse interrogaciones "no interrogantes"³, es decir, que no esperan respuestas concretas, pues están ante un misterio claro pero demasiado temido. Los vivos preguntan. Los fallecidos, obviamente, no responden. En realidad, las preguntas que hace el espectador ante la tumba o el lector de los poemas no van dirigidas tanto al muerto como a la muerte, pues el primero "*nada sabe y ya no espera recompensa, habiéndose perdido ya su memoria*" (Eccl. 9, 5).

Hace unos años, Eduardo Ruiz-Ayúcar⁴ tuvo el acierto de describir, en una pequeña obra, los principales monumentos funerarios de la ciudad de Ávila. Iniciando el relato con una obra tardía, el cenotafio de San Segundo de Juan de Juni, el que fue cronista oficial de la ciudad, pasa revista a muy variados monumentos, relacionándolos con los templos y las biografías de los personajes enterrados. En casi todos ellos, de los siglos XIV, XV y XVI, se refleja un cambio cualitativo del arte funerario, con la aparición de elementos que insisten en la pervivencia y en la idea de la fama. En unos sepulcros se acentúa el carácter religioso del fallecido; en otros, distintos ideales de vida, ligados casi siempre al mundo caballeresco. Son múltiples los enterramientos de los grupos sociales privilegiados, localizados en las capillas funerarias de la Catedral y otras iglesias. A lo largo de estos siglos se construyen grandes tumbas en capillas, lucillos en los muros y numerosas lápidas sepulcrales en el interior y en las cercanías de los edificios religiosos. Las iglesias, en particular la Catedral y San Vicente, se convierten en grandes cementerios.

Los motivos iconográficos son variados. Los elementos heráldicos aparecen en las tumbas de Blasco Muñoz, Ruy González Dávila, Alonso de Valderrábano, Sancho Dávila y otros personajes. Las representaciones evangélicas en el sepulcro del Obispo Blasco Dávila, y con rituales funerarios en el del Obispo D. Hernando. Tumbas renacentistas son las de San Segundo, de Juan de Juni, el Príncipe D. Juan, de Fancelli, y otras relacionadas directa o indirectamente con el taller de Vasco de la Zarza: Alonso de Madrigal "El Tostado", D. Juan Dávila y Doña Juana Velázquez de la

³ E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, 1969, pág. 61.

⁴ *Sepulcros artísticos de Ávila. (Pequeña historia local)*, Ávila, 1964 y 1985.

Torre, Hernán Núñez de Arnalte, Doña María Dávila y el sepulcro de D. Andrés Blázquez Dávila y Doña María Herrera.

Un monumento peculiar es el sepulcro de D. Pedro de Valderrábano, un caballero de la corte de Juan II que muere en 1465. Es obra, según Ruiz-Ayúcar, de Juan Guas, destacando el gran acabado del noble yacente, con armadura y espada. Un paje-escudero se sitúa a los pies, mientras que en el frente de la tumba se desarrolla, junto al escudo familiar, la sorprendente huida de la mujer negra perseguida por un mono, ambos rodeados de una estilizada decoración de acanto. La interpretación es difícil. Un marcado individualismo se aprecia en el sepulcro: la actitud del gesto inmóvil del noble delatan un afán de pervivencia, un deseo de gloria característico de los años finales del siglo XV. Al mismo tiempo se comprende la fugacidad de la vida, la brutalidad de la muerte. Lo que se ha ido en vida se representa en el cuerpo yacente de D. Pedro. Lo que se ha evitado, el submundo, para alcanzar la Gloria, en los relieves de la pizarra. Desde un punto de vista simbólico⁵, el mono y la mujer negra se identifican con la fuerza inferior, la actividad inconsciente, la parte inferior humana en el caso de la mujer, una vuelta a las tinieblas que contrasta con la luz alcanzada tras la muerte por el noble abulense. Hay que recordar, además, que el mono en el Bestiario medieval es símbolo de lujuria, de la vanidad y las bajas pasiones: su rostro se identificaba con el de Satanás.

Evidentemente el sentido de la muerte ha cambiado desde los tiempos de Esteban Domingo. En la época de Juan II se registra no sólo un auge de lo macabro, sino también un concepto más elaborado de la propia muerte, la individualizada. Tanto Jorge Manrique como Juan de Mena nos indican una escala de valores, una alegoría del fin de la vida, salpicada de constantes bajas apetencias humanas. La muerte, en realidad, no está presente. "Está sobreentendida: es el trillador o el segador, o quizá el pesado buey que tan pronto cortará o aplastará ciegamente esta vida. Jorge Manrique evita las comparaciones mecánicas y prefiere ahora sugerir la muerte como posibilidad no realizada de una imagen. La muerte... es la causa no expresada de una destrucción no expresada, la tácita condición de nuestra nueva y agudizada consciencia de lo transitorio. Podemos percibirla, pero no la vemos"⁶.

⁵ J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1997, págs. 314 y 329.

⁶ S. Gilman, "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIII (1959), pág. 313.

*No tardes, Muerte, que muero
ven, porque viva contigo;
quíereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero
no tener guerra conmigo.
(Canción, vv. 1-5)*

En Juan de Mena se llega al tópico de la muerte en una obra, *Laberinto de Fortuna*, que se expresa a base de dicotomías: Fortuna/Providencia, pasado/presente, ética/realidades prácticas, sustituyéndose el orden providencial por el desorden de la fortuna⁷. De Mena se interesa sobre todo por el carácter universal de la muerte, su poder igualatorio y el pecado como causa de los males, que acarrea el morir.

*Muerte que a todos convida
dime qué son tus manjares.
Son tristezas y pesares,
llantos, voces doloridas;
en posadas mal guardadas
entran sordos, ciegos, mudos,
donde olvidan los sesudos
fueros, leyes e partidas...
(Laberinto de Fortuna)*

II.- La leyenda de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila

Esteban Domingo, cabeza visible de la cuadrilla de San Vicente, conoció y probablemente juró en el cenotafio de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta, una de las obras fundamentales del románico tardío en el mundo occidental. De autores anónimos, aunque relacionados con el ciclo final de la estatuaria románica, pretendieron mostrar en una excelente sucesión de imágenes la vida y el martirio del santo y sus hermanas. Los hechos se remontan a principios del siglo IV, en el marco de las persecuciones generales iniciadas por el emperador Diocleciano por medio de los edictos de los años 303 y 304. El antagonismo entre cristianos e Imperio provoca la inundación de mártires sobre el territorio de Hispania. Muchos cristianos aceptaron los sacrificios oficiales, recibiendo a cambio un "libelo"; otros apostataron. No fue el caso de los mártires abulenses, marcados en su comportamiento por los propios edictos del emperador. La destrucción de iglesias (remotas, disimuladas, pues estamos antes del Edicto de Milán),

⁷ Ph. O. Gericke, "The narrative structure of the *Laberinto de Fortuna*", *Romance Philology*, XXI (1967-8), pág. 517.

la entrega de textos sagrados y la realización de sacrificios señalan las actitudes de gran parte de los mártires hispánicos, narraciones recogidas en diversas fuentes. Vicente se encuentra en una iglesia, ¿quizá un cargo eclesiástico? Encarcelado, el futuro mártir se niega repetidamente a realizar libaciones y sacrificios a los dioses y a la imagen imperial. El milagro precede a la cárcel y a la huida. Antes se contrasta la figura del pretor Daciano con la del santo, iniciándose la conversión de los presentes, asombrados por la realización del milagro en vida, que no es más que el inicio de un sacrificio, una muerte anunciada. Persecuciones y tormentos terminan con la vida de los tres hermanos que, dirigidos por la mano divina, llegan al Cielo. En un berrocal quedaron los tres cadáveres, el momento de un nuevo milagro: tras la exposición de los cuerpos para calmar la voracidad de las rapaces (se prohibía el enterramiento de algunos cristianos), la serpiente evita que la "vana curiosidad" del judío culmine el martirio. El personaje, identificado en uno de los relieves del cenotafio, es, como dice Martín Carramolino, "el obstinado hebreo que despreciaba incrédulo la nueva ley de gracia". Este último milagro está al servicio de la institución eclesiástica, puesto que la finalidad de lo milagroso es el enterramiento y la construcción de un monumento funerario. Es la función compensatoria que existe en todo acontecimiento extraordinario.

¿Cómo llega hasta los constructores y promotores de la tumba bajo-medieval la tradición sobre los mártires? En primer lugar hay que considerar el relato hagiográfico en torno a Vicente, Sabina y Cristeta no como un hecho aislado, sino dentro de un ciclo amplio, que hunde sus raíces en el Bajo Imperio y se consolida, se modifica o reinterpreta en la Alta Edad Media, en el marco de la liturgia mozárabe. Todo texto hagiográfico se convierte en un testimonio de ideas, creencias y actitudes religiosas y mentales, también políticas, de una sociedad determinada. Es cierto que las vidas de los santos constituyen fuentes de mediocre calidad: la vida del santo se oculta, la veracidad de sus acciones se esconde al lector o espectador, pero, aún así, existen elementos concretos como el deseo de la sociedad, o al menos de una parte de ésta, de recopilar los méritos santos, sus sacrificios y martirios, sus traslados y penas en la tierra, su firmeza ante la muerte, las reliquias, los objetos dejados a esa sociedad que los convertirá en el medio de comunicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

La hagiografía de los mártires abulenses no es particular ni exclusiva. Al contrario, se inscribe en un género literario que presenta numerosos problemas de redacción, adaptación y difusión. Se recurre a un modelo o estereotipo de santo, constante en las compilaciones medievales realizadas por categorías (santos, mártires, jóvenes vírgenes, etc.), aquellas que

están destinadas a reunir una determinada categoría de acontecimientos extraordinarios. Hay que establecer los méritos, los valores, las formas de vida de un santo, el reparto de las reliquias, los milagros realizados en vida y tras la muerte. Existe una coherencia interna en todo relato hagiográfico y martiriológico, explicada a partir de un modelo común de la Antigüedad tardía. Por todas estas circunstancias, las vidas (transmitidas) de los mártires de Ávila no ofrecen sorpresas.

La leyenda de San Vicente y sus hermanas está llena de coincidencias con las de otros mártires. Es, pues, una idealización de un modelo hagiográfico difundido desde el siglo IV, entrando de lleno en los límites del estereotipo martiral. San Vicente de Zaragoza, con un culto arraigado desde esa centuria, se convierte en modelo de otras vidas literarias. Hijo de Eutricio y Enola (o Eutino y Euola), Vicente de Zaragoza procede de una buena familia, estudiando bajo la dirección de Valero, obispo de la Caesaraugusta romana. La historia es recogida por Aurelio Prudencio en el *Peristephanon*, en el Himno V ("Passio Sancti Vincenti martyris")⁸. Al igual que otros mártires, Vicente será un instrumento de la divinidad; su cuerpo, objeto de veneración. Es interesante recordar el relato de Prudencio, pues las analogías con otros mártires son evidentes. En efecto, Vicente es sometido a interrogatorios y tormentos:

*Tormenta, carcer, ungulae
stridensque flammis lamina
atque ipsa poenarum ultima,
mors, christianis ludus est.
(vv. 611-64)*

Las torturas son variadas, crueles: el potro, los garfios de hierro, el suelo incandescente y, por último, la mazmorra, el infierno en la vida del futuro santo:

*Est intus imo ergastulo
locus tenebris nigrior,
quem saxa mersi fornicis
angusta clausum strangulant.
Aeterna nos illic latet
expers diurni sideris,
hic carcer horrendus suos
habere fertur inferos.
(vv. 241-248)*

⁸ Prudencio, *Himnos a los mártires*, edición de M.J. Bayo, Madrid, 1946, págs. 96-123.

Un milagro se produce en la cárcel. Luego, Vicente muere devotamente acompañado (en San Vicente de Ávila la muerte no está tan "domada"). El cuerpo será expuesto a las aves de rapiña:

*Sic frendit et corpus sacrum
profanus -a dirum nefas!
nudum negato tegminee
exponit inter carices.
Sed nulla dirarum famis
aut bestiarum aut alitum
audet tropeum gloriae
foedare tactu squalido.
(vv. 393-400)*

Los mártires abulenses cuentan con escasos testimonios anteriores al siglo IX. A partir de esta centuria su culto se reanima mediante Pasionarios y Legendarios, coincidiendo, además, con la incorporación al mundo religioso abulense (fragmentado y abandonado institucionalmente) de un nuevo culto: la imagen de la Soterraña, románica, soterrada ante el avance musulmán, poseedora a partir del siglo XII de una cripta en la Basílica que hasta ese momento, como espacio sagrado, había estado vinculada a los mártires. Los cultos, como se ve, se superponen constantemente en un mismo lugar sacro. Se considera la talla de la Virgen como una "imagen apostólica" que algunos autores la trasladan, por sus formas y facciones, a la civilización romana⁹, o bien una theotocos, trabajada en madera de nogal, del siglo VI¹⁰. Es, sin embargo, una imagen románica, aunque con múltiples intervenciones posteriores.

Los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta tras el martirio y muerte parecen caer en cierto olvido. A pesar de la construcción de un monumento funerario paleocristiano, su culto se reduce a un ámbito marcadamente local. La construcción de la primitiva iglesia de Ávila, o del monumento funerario que documenta Emilio Rodríguez Almeida¹¹, responde a unas exigencias de culto, a la institucionalización de una religión emergente. A partir de la sepultura se pretende establecer una relación con el más allá en un marco urbano que, progresivamente, va perdiendo sus funciones propias. Se quiere también sacralizar un espacio central, referente constante en la historia de la ciudad. Sin embargo, las prácticas paganas perdurarían todavía. Conviene considerar que en los primeros tiempos del cristianismo

⁹ J. Martín Carramolino, *Historia de Ávila, su provincia y obispado*, Madrid, T. I, pág. 493.

¹⁰ F. de las Heras Hernández, *La Iglesia de San Vicente. Memorias de un templo cristiano*, Ávila, 1972, pág. 36.

¹¹ *Ávila romana*, Ávila, 1981, pág. 53.

se resuelve una institucionalización paulatina de cultos y liturgias, centradas sobre todo en los rituales funerarios, que implican un incremento de la solidaridad de los habitantes a partir de la propia práctica funeraria. Con el paso del tiempo, el recuerdo de los mártires concretos irá desapareciendo, es decir, hay una pérdida del significado originario del monumento funerario, adquiriendo un tono popular mediante una tradición oral y, luego, un carácter oficial a través de su incorporación a los Pasionarios o libros litúrgicos. Así pues, el culto funerario vicentino, perdido ya en su recuerdo exacto, se modifica, permitiendo mantener la continuidad religiosa del grupo semiurbano, semicampesino. La recuperación, más tarde, del culto a Vicente, Sabina y Cristeta es el intento de organizar, en un marco incipientemente urbano (finales del siglo XI), unas antiguas tradiciones funerarias. De un culto relativamente popular que sobrevive a la despoblación parcial de Ávila por la comunicación ágrafa, se pasará en el período de Alfonso VI a una religiosidad dirigida en el medio ciudadano, en el marco parroquial destinado a los nuevos pobladores.

Ahora bien, la transmisión de la leyenda y su oficialización en los textos es un proceso lento. Un relato parcial sobre los mártires abulenses fue transmitido mediante una *Passio de communi* realizada a finales del siglo VI o principios del siguiente¹². Algunos aspectos del relato martiriológico se incorporan posteriormente a una nueva versión. En principio, la narración sobre Vicente y sus hermanas se reduce, como ocurre con otros mártires, al enfrentamiento con Daciano, el pretor, y la sucesión de milagros y torturas. La muerte final de los santos en un berrocal del *oppidum* abulense sirve para introducir un nuevo personaje, el judío, figura que ha de relacionarse no con un posible asentamiento judío en la ciudad del siglo IV, sino con el discurso antisemita elaborado por la monarquía visigoda en el siglo VII. Así pues, la aparición del judío pretende señalar, como acontecerá a partir del siglo XII, un nuevo enemigo, con un acentuado discurso ideológico que se inicia en varios Concilios de Toledo y culmina, como señala A. Fábrega, en las Leyes contra los judíos del rey Ervigio, en el año 681. Los judíos, considerados como sacrílegos, se someten a un estricto control, a una dura legislación antisemita que es alentada y dirigida por la nobleza laica y eclesiástica¹³. La elaboración de un relato detallado, preciso, sobre la vida martiral de Vicente, Sabina y Cristeta ha de relacionarse también, como apunta Fábrega, con la coincidencia de los tres hermanos con la figura de la Trinidad, en un contexto histórico en el que contrasta la conso-

¹² A. Fábrega Grau, *Pasionario Hispánico*, Madrid-Barcelona, 1954, pág. 166. La *Passio* se redactaría a fines del siglo VII, según Z. García-Villada, *Historia eclesiástica de España*, Madrid, 1929, T. I, pág. 290.

¹³ E. A. Thompson, *Los godos en España*, Madrid, 1979, págs. 267-276.

lidación del cristianismo oficial con los posibles restos del arrianismo visigodo.

El *Passionarium* constituye un texto móvil, capaz de ir asimilando viejas tradiciones y nuevos relatos surgidos en la etapa altomedieval. Sin embargo, las Actas de San Vicente de Zaragoza intervienen decisivamente en la formación e institucionalización de otros relatos. La similitud de la vida, tormentos, agonía y muerte de algunos santos hispanos, como Félix de Gerona, Cucufate y Eulalia de Barcelona, Justo y Pastor de Alcalá de Henares, Leocadia de Toledo y Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila, hacen pensar en un tronco común, un modelo hagiográfico hegemónico en los inicios del cristianismo peninsular. Los santos abulenses se incorporan a las compilaciones visigóticas, constituyendo aún muestras de cierta piedad popular. Una vez elaborada la Pasión de los mártires, ésta se multiplica, se recrea, sirve como modelo a otras narraciones literarias. En este sentido, Manuel C. Díaz y Díaz¹⁴ afirma que la narración abulense fue utilizada en el Bierzo por Valerio y en Braga por el autor de la *Vita Fructuosi*. Por otra parte, la *Passio Vicentii, Sabinae et Christetae* suponía la de otros santos, como Cucufate de Barcelona, Félix de Gerona o Justo y Pastor de Alcalá.

En definitiva, la invasión de los mártires en la literatura de la Alta Edad Media es una compensación ante la pérdida de ritos, creencias y liturgias procedentes de las religiones indígenas. En la inseguridad de la Edad Media, los relatos hagiográficos, postulando lo milagroso y maravilloso, permiten a los individuos cierta supervivencia en el terreno espiritual.

III.- La construcción del cenotafio en la Basílica de Ávila

La historia de los mártires es, en realidad, la historia de la ciudad discontinua, fragmentada desde la Antigüedad tardía. La presencia musulmana en la península afecta a los cronistas y escritores de la Edad Media. Un espacio desolado en sus testimonios, una cuenca del Duero desorganizada, frágil, sin población, pues "*tal es la mudança de las cosas, sin aver seguridad en nada, quando las armas con la guerra manda*"¹⁵ que todo resto de vida ha desaparecido. ¿Cómo pudo entonces pervivir una tradición, un lugar de culto? ¿Cómo se explica la pronta recuperación sagrada de un espacio abandonado?

¹⁴ "Passionaires, légendiers et compilations hagiographiques dans le haut Moyen Âge espagnol", *Actes du Colloque organisé à Nanterre et à Paris (2-5 mai, 1979)*. Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, Paris, 1981, pág. 58.

¹⁵ G. González Dávila, *Teatro eclesiástico de la S. Iglesia Apostólica de Ávila y Vidas de sus hombres ilustres*, edición facsímil de E. Ruiz-Ayúcar, Ávila, 1981, pág. 235, 59.

La etapa repobladora deja una profunda huella en la ciudad, perceptible aún en nuestros días. La polémica en torno a la despoblación total de la cuenca meridional del Duero parece superada. Las noticias, breves y ambiguas, atestiguan un escaso poblamiento en la zona de Ávila antes de la llegada del Conde D. Ramón. Estas pequeñas poblaciones, de carácter eminentemente rural y establecidas luego, como afirma al-Idrisi, en un conjunto de aldeas, permitieron la pervivencia de un lugar de culto específico en torno a San Vicente, en el lugar conocido, según Fernández Valencia, como las Pissadas. Con toda seguridad, los campesinos de este valle abulense transmitieron toda una tradición oral mucho más amplia y profunda, pues es difícil explicar la construcción de más de quince parroquias durante la repoblación concejil. El mantenimiento de lugares de culto, de procedencia indígena, prerromana, a lo largo de la Alta Edad Media provoca una fiebre constructora y una aculturación de primitivos elementos sagrados (manantiales, rocas, espacios relacionados con la fecundidad, etc.). La repoblación supone no sólo, como dice la *Crónica de la Población de Ávila*, la llegada de nuevas gentes, sino la organización total de un espacio, transformándose en un ámbito urbano. Es en este momento cuando los repobladores, diferenciados en serranos y ruanos, establecen distintas solidaridades, varios cultos, claros espacios intraurbanos, segregaciones y relaciones entre los arrabales de la ciudad del siglo XII. Los santos y mártires, con sus correspondientes cultos, ayudan a formar la conciencia ciudadana.

Cuando se inicia la fase constructora en la ciudad, "*los veinte y dos maestros de piedra tallar y doce de jometría*" que acompañan al Conde D. Ramón encontraron restos dispersos sobre el antiguo solar romano. En el caso de San Vicente, un descompuesto monumento funerario, paleocristiano, que servirá para ubicar la futura Basílica. Hay que observar que los maestros románicos considerarán toda una tradición topológica para la construcción del templo románico. El martirio de los santos tuvo lugar, efectivamente, en una zona escarpada, en un berrocal de gran desnivel en el extremo nororiental de la cerca romana. Ávila era un *oppidum* en el Imperio romano, cuya necrópolis principal se situaba en un terreno que, previsiblemente, había sido utilizado por los vettones con alguna finalidad religiosa. La presencia de rocas y agua se relaciona con los cultos prerromanos, con la religión indígena que sobrevive en los primeros tiempos del cristianismo. Hay que anotar, además, que la anomalía del perímetro murado de la Edad Media existía también en el mundo abulense de la romanización. La tradición religiosa (funeraria) de un espacio se mantuvo en la Antigüedad tardía.

Los vettones, pueblo asentado en el centro peninsular, elaboraron una cultura propia denominada de los verracos, identificada arqueológicamente como Cogotas II, con unas formas religiosas atomizadas, variables de unos poblados a otros, circunscritas a los límites de una comarca o de un castro. Aparecen, sin embargo, algunos rasgos comunes: la ausencia de santuarios, el culto a las rocas, el sol, las fuentes, a animales como el toro, la presencia de necrópolis propias y definidas, la progresiva romanización (o latinización) de los vettones, la identificación de las divinidades indígenas con las romanas. Varios elementos anteriormente citados constituyen una constante en el mundo abulense. Así, cuando Vicente, Sabina y Cristeta mueren tras los tormentos, sus cadáveres son expuestos sobre el roquedal nororiental de la ciudad, un recuerdo de antiguas prácticas indígenas de rituales funerarios. De la incineración de cadáveres se pasa, en algunos casos, a la exposición al aire libre para que los cuerpos sean devorados por las aves de rapiña, intermediarias entre la tierra y las alturas. La costumbre, mencionada por Silio Itálico¹⁶ y Claudio Eliano, se refiere a los celtíberos, extendiéndose a los vacceos y, posiblemente, a los vettones, pueblo pastoril al igual que el de Numancia. La narración vicentina parece recuperar, por tanto, una antigua tradición indígena en períodos más tardíos. También los cultos astrales y el culto al toro se identifican en los castros abulenses de la Edad de Hierro con una continuidad histórica. En la Edad Media, el coso de San Vicente era escenario de festividades taurinas, celebraciones iniciáticas que, en principio, apuntan a un ritual relacionado con la fecundidad¹⁷.

Hay, por consiguiente, una posible tradición funeraria, un simbolismo de ultratumba sobre el lugar en que serán martirizados, a principios del siglo IV, los santos abulenses. En este momento la difusión del cristianismo es muy lenta. Las prácticas paganas perduran todavía, pero, poco a poco, surgen los primeros intentos cristianizadores. E. Rodríguez Almeida¹⁸ documenta la construcción de un monumento funerario, una memoria paleocristiana, en el lugar de los mártires. La tumba, situada en la cripta de la

¹⁶ "His pugna cecidisse decus, corpusque cremari/ tale nefas. Caelo credunt superisque referri/ impastus carpat si membra iacentia cultur" (Silio Itálico III, 341-343). Vid. J. M^a Blázquez, *Diccionario de las religiones prerromanas en Hispania*, Madrid, 1975; M. Salinas de Frías, *La organización tribal de los vettones*, Salamanca, 1982; J. Mangas, "Religiones de Hispania durante el Imperio", AA.VV., *Historia de España*, Barcelona, 1983, págs. 402-432; "Religiones indígenas en Hispania", AA.VV., *Historia de España Antigua. II. Hispania romana*, Madrid, 1978, págs. 579-612.

¹⁷ Señala J. M^a Blázquez, op. cit., pág. 71, que las noticias más remotas sobre corridas de toros se remontan al año 1080, cuando en Ávila se celebró la boda y el posterior festejo taurino entre el infante Sancho de Estrada y Urraca Flores.

¹⁸ "La primitiva memoria martirial de los santos Vicente, Sabina y Cristeta (Ávila, España), *Atti del VI Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Ravenna, 1962, págs. 781-797; *Ávila romana*, pág. 53; A. Molinero Pérez, "En torno a la tumba o tumbas de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta", *El Diario de Ávila*, 9, 13 y 18 de septiembre de 1982.

Soterraña, oculta en el tiempo, muestra una simple estructura regular, realizada en parte en mármol y asociada a un manantial. En 1962, el mismo arqueólogo descubrió una *katarakta*, un elemento relacionado con las laudes martiriales y heredero de ciertas prácticas paganas. La *katarakta*, con su correspondiente orificio, servía para que los fieles o allegados al difunto introdujeran algún objeto en el monumento. La sacralización del objeto se conseguía en un mundo en el que los mártires ocupaban una posición privilegiada en la escala religiosa. Sostiene Rodríguez Almeida que ese ritual quedará asociado al posterior cenotafio medieval por medio del agujero de las juras, un pequeño rosetón bajo el Pantocrátor sobre el que los abulenses realizaban los juramentos hasta el reinado de los Reyes Católicos, cuando dichas prácticas quedaron suprimidas en la Ley 67 de las Cortes de Toro por los graves inconvenientes que implicaban, pues en las fórmulas se tentaba a Dios para que hiciera milagros:

Ningún juramento, aunque el luez lo mande hazer, ò la parte lo pida, no se haga en San Vicente de Ávila, ni en el herrojo de Santa Gadea, ni sobre altar, ni cuerpo santo, ni en otra Iglesia juradera, sopena de diez mil maravedises para la nuestra cámara, y fisco al que lo jurare, y al luez que lo mandare, y al que lo pidiere ò demandare.

El levantamiento del *martyrium* se inscribe en la tradición paleocristiana, cuando se hacía necesario tener unas referencias espirituales más allá de las puramente teológicas. Era costumbre enterrar a los mártires en el mismo lugar en que habían fallecido, aunque se diferenciaban funerariamente hombres y mujeres. Por este motivo Vicente es enterrado en la tumba identificada por Rodríguez Almeida, mientras que sus hermanas se alojarían en una tumba secundaria, en el ábside meridional de la cripta, bajo un arcosolio. Más tarde, en la repoblación medieval, se construye otra tumba, situada sobre la segunda, con carácter antropoide.

La continuidad entre el mundo paleocristiano-visigótico y el de la repoblación parece evidente. El culto a los mártires, si bien limitado al ámbito local, es precoz, continuado en la historia local probablemente por medio de una tradición oral durante el período altomedieval, lo que indicaría la pervivencia de gentes en el entorno de la desarticulada ciudad de Ávila. El culto funerario expresa una continuidad de pobladores, pero también unas modificaciones significativas, pues hay una pérdida paulatina del significado original hasta la incorporación de la leyenda a la liturgia eclesiástica a partir del siglo VII y, sobre todo, del XI. La veneración de los primeros cristianos por los muertos se convierte en el eje central de la piedad popular. Numerosos rituales se relacionan con los sepulcros, expresiones de dolor y testimonios de solidaridad entre los habitantes. Las celebracio-

nes, en ocasiones, se desvirtúan respecto a su sentido primario: el *refrigerium* se difumina, adquiere un tinte pagano; la *feralia* o *parentalia*, ritual festivo con danzas, cantos y banquetes, contrastaba con el lugar funerario. Las ceremonias fúnebres se transforman con tal nitidez que las propias instituciones eclesiásticas intervienen para iniciar su oficialización. Los cánones del Concilio de Elvira, celebrado a principios del siglo IV, insisten en la prohibición de celebrar velatorios en las necrópolis:

Ne cerei in ciminteriis incendantur. Cereus per diem placuit in cimiterio non incendi, inquietandi enim sanctorum spiritus non sunt. Qui haec non observaverint aarceantur ab ecclesiae comunione.

Canon XXXIV¹⁹.

Todo el carácter folklórico de las conmemoraciones funerarias era poco a poco aislado por la Iglesia, hasta que a fines del siglo X, coincidiendo con la redacción de Pasionarios y Legendarios, la participación oficial en los ritos fúnebres está prácticamente institucionalizada. El rito funerario de raíz popular perduraría, no obstante, durante toda la Edad Media, a pesar de las numerosas disposiciones oficiales:

Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos, ca fázenlas en comprar los monumentos e aun en fazerlos e otrossí en leuarlos a soterrar e mayormiente quando mueren fuera de sus logares e los han alla a leuar e por guardarlos de noche o de día quando no pueden soterrarlos tan ayna e en las candelas e en mortaias e en todas las otras despesas que fazen por razón del cuerpo ante que sea soterrado.

Primera Partida. T. XIII, Ley XV^a.

Cuando a finales del siglo XI los maestros constructores inician la obra de la Basílica encuentran un deterioro urbano, unas ruinas en el roquedal nororiental. El estado de abandono de la tumba (o de las tumbas) debía ser evidente, dada la ausencia de una organización eclesiástica en los momentos previos a la repoblación: el "*viejo ciminterio*" del que habla Berceo indica efectivamente un desorden, un abandono institucional, no la ausencia de un lugar de culto. Esta situación había provocado el traslado de las reliquias por el rey Fernando I el Magno, iniciándose un confuso peregrinaje hacia varios lugares: San Pedro de Arlanza, vinculado hasta la desamortización del siglo XIX con los mártires abulenses, Cámara Santa de Oviedo y Colegiata de San Isidoro en León. En el traslado participan, junto al monarca, los abades de Silos y Arlanza. Las noticias son contradictorias. Parece seguro la permanencia de los restos en San Pedro de Ar-

¹⁹ J. Vives, *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona-Madrid, 1963, pág. 7.

lanza. En San Isidoro de León se refleja la presencia de San Vicente en una lápida con epigrafía latina situada en el muro oriental del Panteón Real: "En el año 1065 a 10 de mayo, trasladaron aquí de la ciudad de Ávila el cuerpo de San Vicente, hermano de Sabina y Cristeta" ("...adduxerunt ibi de urbe Ávila corpus sci Vincenti Fr. Savine Xpetis").

El peligro musulmán vacía al valle Amblés de sus reliquias más preciadas, unos años antes de la repoblación acometida por Alfonso VI. Las fechas del traslado bailan de unos autores a otros. Luis G. de Valdeavellano insiste en el año 1062. Otros historiadores en 1065. J. Belmonte Díaz indica²⁰ 1063.

Postes cum ciuitas Abulensis longis temporibus diruta remansisset. Rex Fernandus ad ea corpore sanctorum martyrum Vicentii, Sabinae et Christiae dicitur transtulisset. (Jiménez de Rada, *De Rebus Hispaniae*, Lib. IV, cap. XIII, pág. 100).

En el traslado de las reliquias participa también Domingo Manso, según el relato que aparece en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo.

*Condensaron los cuerpos otro día mañana:
Vicencio e Sabina e Cristeta su hermana,
metiéronlos en tumba firme e adiana,
ací grand alegría essa gent castellana.
En essa traslación de estos tres ermanos,
fueron muchos enfermos de los dolores sanos,
los unos de los pienes, los otros de las manos,
ond rendién a Dios gracias christianas e christianos.
(estr. 263-264)*

El poeta riojano se basa en un relato en latín de Grimaldo²¹, discípulo de Santo Domingo. Berceo establece un recorrido desde Ávila, cuando parece ser que la traslación de los restos fue desde Palencia. Hay que tener en cuenta que la narración de Berceo es marginal, puesto que la figura central de la obra es Santo Domingo de Silos. En cuanto a las estrofas de Berceo en las que relata el traslado de los cuerpos de los mártires desde Ávila hasta otros puntos de Castilla (estr. 262-268), el erudito del siglo XVIII

²⁰ *La ciudad de Ávila. Estudio histórico*, Ávila, 1987, pág. 57.

²¹ Esta obra está incluida en el volumen sobre Domingo de Silos de Fray Sebastián de Vergara, *Vida y milagros del thaumaturgo español Moyses Segundo Redemptor de cautivos, abogado de felices partos, Santo Domingo Manso, abad benedictino, reparador del Real Monasterio de Silos*, Madrid, 1736, págs. 309-452.

José Tello y Martínez²² ofrece un texto anónimo (posiblemente una traducción de Grimaldo) que relata todo el acontecimiento que recoge también el poeta riojano:

En tiempo de Fernando, Rey de España, glorioso y valeroso, era abad del monasterio de Arlanza Fray García, varón de vida venerable, y digno de memoria por su feliz perseverancia, a quien por una visión le fue revelado milagrosamente que trasladase de una ciudad de España, que se llama Ávila, los cuerpos de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, sus hermanas, puestos allí sin respeto ni veneración. Lo cual se hizo precediendo la gracia del Señor, y sirviendo a ello el trabajo e industria del sobredicho abad. A esta traslación de los gloriosos mártires se hallaron los venerables y dignos de Dios, obispos, abades y clérigos de todos órdenes, y grandes hombres y plebeyos, y pueblos de personas de uno y otro sexo.

Gran parte de los historiadores abulenses defienden enconadamente que "los cuerpos de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, no se han trasladado de su primer templo y sepultura; pero es probable haberse repartido algunas reliquias a otras iglesias"²³. El propio Tello aduce una serie de pruebas que apoyarán esta afirmación:

1. Durante la época de los visigodos permanecen los restos en Ávila, como afirma San Braulión de Zaragoza en las *Adiciones a Máximo*, núm. 5.
2. Privilegios de los monarcas castellanos Fernando III (1252) y Alfonso X (1280).
3. Para conocer si alguno había faltado a la verdad y fidelidad, se llevaba al sepulcro a aquel hombre de cuya fidelidad se dudaba, el cual, tocando con las manos el sepulcro hacía juramento de haber sido fiel y haber guardado justicia; pero si afirmaba la mentira con el juramento, desde entonces empezaba a experimentar castigos visibles del cielo, como era secarse poco a poco la mano y el brazo.
4. Milagro ocurrido durante el obispado de Martín de Vilches.
5. Donación a la Iglesia de Domingo Juárez, año 1270.
6. Bula papal de Bonifacio VIII, año 1290.
7. Fiesta celebrada el 27 de octubre.
8. Procesión que se celebra los sábados desde la sacristía del templo hasta el sepulcro.

²² Vid. Apéndice IV de J. Martín Carramolino, *op. cit.*, T. II, pág. 475.

²³ *Ibid.*, T. II, pág. 460.

Félix de las Heras²⁴ señala que en el año 1139 se procedió a cambiar de relicario, en Arlanza, los cuerpos de los santos; el 16 de Abril de 1660 se trasladan tres huesos de los santos a Talavera de la Reina. Por último, desaparecido el Monasterio de Arlanza, las reliquias de los tres hermanos fueron llevadas a la Catedral de Burgos.

La construcción de la Basílica, y luego del cenotafio, se iniciará a fines del siglo XI en un ambiente marcado por la organización concejil y el predominio cultural y socioeconómico del clero urbano. Durante cerca de veinte años, hasta 1109, se desarrolla la primera campaña constructiva, afectando a la cripta, cabecera, transepto y los cuatro primeros tramos de las naves, hasta los triforios. En la cripta, relacionada ahora más con la imagen de la Soterraña que con los mártires, se respeta tanto la tumba paleocristiana como el segundo enterramiento bajo arcosolio. Es probable que el sepulcro antropoide se mantuviera como memoria o recuerdo de San Vicente en los iniciales momentos repobladores. Así pues, la existencia de un lugar de culto y la materialidad de lo funerario, en relación con los mártires, determinan la ubicación y construcción de la Basílica a partir de la última década del siglo XI. Tras una paralización de las obras, se inicia, antes del 1150, una segunda campaña, levantándose las cubiertas de la nave central, el *triforium* y las puertas del templo. Es en esta fase cuando se emprende la construcción del cenotafio, seguramente en el último tercio del siglo. La ausencia de documentación dificulta establecer una cronología precisa.

El trabajo iconográfico en San Vicente es amplio y variado, todo un repertorio de temas que se atribuyen al Maestro de San Vicente, identificado por algunos historiadores con el Maestro Fruchel, que trabaja en la Catedral y muere en 1192. La amplia iconografía se refiere a temas figurados (historiados, figuras humanas, figuras zoomórficas reales y fantásticas) temas vegetales (fundamentalmente rosetas y hojas de inspiración corintia) y motivos geométricos. Las portadas occidental y meridional constituyen un espléndido inventario del románico tardío, obras analizadas por diversos autores²⁵, estableciéndose cierta relación indefinida, puramente estilística, entre el pórtico de los pies, la puerta sur y el cenotafio. Pita An-

²⁴ *Op. cit.*, págs. 76-77.

²⁵ Vid. V. Lamperez y Romea, "La Basílica de San Vicente en Ávila", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, IX (1901) núm. 95, págs. 1-5; M. Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Ávila, 1983, págs. 132-147; E. M^a Repullés y Vargas, *La Basílica de los santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta en Ávila*, Madrid, 1894 (edición facsímil, Ávila, 1997), págs. 49 ss.; W. Goldschmidt, "El Pórtico de San Vicente en Ávila", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI (1935), núm. 35, págs. 259-273; J. M. Pita Andrade, *Escultura románica en Castilla: los maestros de Oviedo y Ávila*, Madrid, 1955; J. L. Gutiérrez Robledo, *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila, 1982.

drade plantea dudas acerca de la intervención del borgoñón Fruchel, mientras que insiste en otros aspectos: la relación del Maestro Mateo con el de Ávila, la vinculación de la Basílica con el arte de la cuenca baja del Duero en las últimas décadas del siglo XII y el permanente recuerdo de Francia.

Comienzan las obras del cenotafio probablemente en la última década del siglo XII (recordemos que se mantienen los anteriores sepulcros y las reliquias han sido trasladadas), pretendiendo levantar una gran creación funeraria que, inspirada en el mundo románico, plantea unas formas, unas actitudes y composiciones que avanzan ciertas tendencias del realismo gótico. Es una obra que aspira a ser, en palabras de Erwin Panofsky²⁶, una "tumba de gran ceremonia", todavía diferenciada de los monumentos individualizados del gótico, pero que introduce un múltiple programa iconográfico. No sólo estamos ante un monumento en memoria de unos mártires, sino ante toda una concepción arquitectónica que quiere subrayar una leyenda y, sobre todo, una liturgia, es decir, una determinada forma de acercarse a un mundo de imágenes y símbolos religiosos. El cenotafio abulense se relaciona con el sepulcro de Saint-Denis y sus compañeros²⁷, levantado (actualmente desaparecido) en la Abadía francesa dirigida por el abad Suger.

Edificado sobre cuatro lados (cuatro son los Evangelios esenciales para el cristianismo) sobre una pequeña plataforma rectangular, el cenotafio de los mártires se convierte en un sorprendente edificio, similar a una basílica o iglesia medieval. Doce conjuntos sustentantes soportan los muros y la cubierta de la obra, grupos diversos (columnas pareadas, haces helicoidales, distinta decoración, siempre sobre basa ática) que pudieran relacionarse con el apostolado de los Evangelios. La carga simbólica es evidente: obliga al espectador a recorrer todo el conjunto desde oriente hasta la conclusión del ciclo iconográfico, describiendo un perímetro cargado de mensajes, a veces de difícil interpretación para el hombre medieval. Bajo el frontal occidental, un atlante parece sostener una escena decisiva, el Pantocrátor. Tradicionalmente, el atlante, mediante sus brazos en escudra, ha de soportar la bóveda celestial. El esquema arquitectónico de la obra se configura con tres naves de inspiración románica, con una bovedilla apuntada protogótica. La decoración no es muy abundante en el primer cuerpo, con las veintiuna columnas y el atlante. Torrecillas angulares y arcos lobulados entre los elementos sustentantes imponen un dinámico ritmo en el cenotafio. La ornamentación es fundamentalmente de inspiración corintia, hojas derivadas del acanto, un motivo que en la Antigüedad clási-

²⁶ *Tomb Sculpture. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, 1964.

²⁷ J. M. Pita Andrade, *op. cit.*, págs. 25, 28 y 38.

ca se relaciona con la inmortalidad y en la iconografía medieval, según Cirlot, con la vida, la conciencia, por un lado, y las espinas, el dolor del pecado. Posiblemente es un puro elemento decorativo. La palma, símbolo del triunfo y del martirio en la tradición cristiana, aparece en los laterales. En sentido ascendente, unos relieves están enmarcados en planos situados entre los arcos lobulados. La diversidad de las figuras es sorprendente: apóstoles y monjes en varias actitudes, identificados por Félix de las Heras²⁸ con imágenes de la Iglesia militante: trabajo, conservación de la cultura, enseñanza, la Iglesia sufriente, la que ora y la que canta las grandezas de Dios.

La cubierta a dos aguas está decorada con grandes escamas, relacionadas con la ornamentación exterior de los cimborrios de la cuenca del Duero (Toro, Zamora, Salamanca). El planteamiento arquitectónico hace posible que, en lo que serían los muros de la nave central, se inscriban una serie de grupos escultóricos, figurativos, dentro de unas placas señaladas por unas torrecillas. Los relieves de los lienzos norte y sur ofrecen, como se verá luego, una unidad temática muy coherente (el martirio de los santos), mientras que la cabecera y los pies del sepulcro contienen otras imágenes, la Epifanía y el Pantocrátor, sin romper con la narración original y unitaria de la obra.

El cenotafio, con esa forma de edificio de tres naves de las que la central aparece como un sarcófago, está relacionado formalmente con el apostolado de las jambas del pórtico. Intervienen en la ejecución del monumento funerario varios maestros: posiblemente uno ejecuta los relieves del sarcófago, relacionados con el Pasionario de los mártires, mientras que otro trabaja en las figuras de monjes y apóstoles, tal vez relacionado directamente con el primitivo coro del maestro Mateo en la Catedral de Santiago. El Pantocrátor, restaurado o modificado en el siglo XV, puede ser obra del primer taller, mientras que el frontal oriental, con la imagen central de la Virgen, es obra tardía, añadida al conjunto antes de la conclusión del primer tercio del siglo XIII, dentro ya de una espiritualidad puramente gótica. Werner Goldschmidt²⁹ identifica todo el conjunto escultórico dentro del románico tardío, con tres autores, uno de ellos (relieves de los apóstoles) probablemente fue el Maestro del Pórtico. Un estudio más detallado podría adelantar las filiaciones y relaciones del conjunto funerario con otras obras de la Basílica. Baste recordar que gran parte de la colección de imágenes de San Vicente no es nada más que la conclusión de la iconografía románica peninsular, en algunos casos con una estrecha relación

²⁸ *Op. cit.*, pág. 61.

²⁹ W. Goldschmidt, "El Sepulcro de San Vicente en Ávila" en *AEAA*, XII (1936), páginas 161-170.

con la iconografía francesa (Autun, Moissac, D'Avalon, tal vez Chartres, etc.). En esos años, último tercio del siglo XII. Se inician y concluyen obras relacionadas directa e indirectamente con el Maestro de San Vicente: la fachada de la Iglesia de Santiago, en Carrión de los Condes; el relieve de la Anunciación, del Claustro de Silos; las imágenes de la capilla superior de la Cámara Santa de Oviedo; el Pórtico de la Gloria en Santiago de Compostela, del Maestro Mateo.

El monumento abulense modifica su apariencia en el siglo XV, tras el milagroso acontecimiento protagonizado por el polémico Obispo Don Martín de Vilches: una reja interior y un baldaquino orientalizante, gótico flamígero, atribuido al pintor Sansón Florentino³⁰ encierran la obra del románico tardío.

IV.- Las imágenes de Dios: el sufrimiento medieval

A finales del siglo XII, la ciudad está organizada y estratificada. Numerosas parroquias (también sinagogas y mezquitas) se han levantado alrededor de la cerca románica. Son escasos los edificios religiosos intramuros (San Juan, San Esteban, Santo Domingo...). Todas las colaciones cumplen unas funciones definidas, aunque dos, San Vicente y San Juan, destacan sobre las demás. La primera está todavía en pleno proceso creador. Ha concluido la segunda campaña constructiva. Es hora de iniciar la decoración, con un sentido cambiante, pues aparentemente, llegan al interior de Castilla nuevas formas espirituales y piadosas.

Hasta ese momento, la construcción románica con elementos del gótico inicial (bóvedas de la nave central, por ejemplo) había considerado tres circunstancias: la tradición topológica del lugar, la permanencia de tradiciones sobre el espacio y los mártires, clave para comprender la no despoblación de la comarca y, en tercer lugar, la tradición románica avanzada en la que se va a inscribir la génesis del sepulcro y, asimismo, la hagiografía castellana.

Las imágenes del cenotafio delatan un universo muy distinto al original, es decir, se reinterpretan las tradiciones martiriológicas, se cambian los significados de la "Era de las persecuciones", para iniciar un discurso de imágenes coherentes con la realidad del feudalismo. La narración ideológica es amplia y profunda, todo un mundo de símbolos y gestos: el ciclo evangélico centrado en la Epifanía y el *Maiestas Domini*, las funciones eclesiásticas, el mundo del pacto feudo-vasallático, el universo de las apariencias físicas, la aparición del judío y, por último, la muerte.

³⁰ M. Gómez Moreno.: *op. cit.*, T I, página 146.

El espectador (si es que podía ser simple espectador) iniciaba el recorrido por el lienzo oriental del cenotafio, observando tres grupos de relieves. Primero, el central, con seis figuras en una escena identificable con la Epifanía (Mateo 2, 1-12), con Baltasar, Gaspar y Melchor y sus respectivos presentes; la Virgen como trono del Niño y, finalmente, José en actitud pasiva. El grupo de la izquierda representa la llegada de los Magos a caballo al centro de adoración, mientras que el de la derecha representa el sueño de los magos en el mismo lecho, al tiempo que el ángel les sobrevuela, anunciándoles que *"no volvieran donde estaba Herodes"*, pues la matanza iba a comenzar.

Todas las figuras tienen un acusado realismo, acomodándose a la estructura del cenotafio, en parte, mediante un panel en el que se desarrolla la escena principal. Conviene recordar que es posiblemente una imagen posterior a las otras de la tumba. Además, no se aprecia la rígida adecuación al marco apreciable en el primer románico. Los pliegues de la Virgen y sus propias facciones apuntan hacia unas formas más góticas que románicas. Aún se puede apreciar en todo este conjunto rastros de policromía medieval: fondos azules y capas y vestidos de tonos rojos.

El hombre medieval se encontraba ante el ciclo del nacimiento de Cristo. Se trataba de representar la aceptación y el reconocimiento de Dios-Hijo por los Reyes Magos, desde su marcha hacia Belén hasta el sueño premonitorio. El ciclo de la Epifanía era conocido en Castilla con cierta aceptación, tanto por su significado evangélico como por las circunstancias que rodean al tema central. Los Magos son considerados como astrólogos en un tiempo en el que esta ciencia está en alza gracias a las traducciones árabes. En el frontal no es posible identificar los presentes de los Magos, aunque se puede observar cómo el Niño, con la Madre, acepta uno de los presentes. En torno a esta donación se creía, o por lo menos así aparece en la *Representación de los Reyes Magos*, mediados del siglo XII, que el verdadero Mesías debía aceptar el incienso como presente, antes que el oro y la mirra:

*"¿Cómo probar podremos si es un hombre mortal,
o si es el rey de la tierra, o si lo es celestial?
¿Deseáis bien saber cómo esto lo sabremos?
Oro, mirra e incienso a él ofreceremos.
Si fuere de la tierra rey, el oro querrá;
si fuere hombre mortal, la mirra tomará;
y si rey celestial, de esto se dejará:
elegirá el incienso, que digno de él será".*
(vv. 65 - 72)

Mientras los magos duermen, un ángel les sobrevuela. Lo fundamental de este relieve es el sueño, por todo lo que este fenómeno implicaba para los individuos medievales³¹, interpretándose como revelación o instigación. En el caso del relieve, el sueño aparece como conocimiento y protección. Sin embargo, en el mundo medieval se confundía frecuentemente el sueño con la visión, el desvelo con la aparición fantasmagórica.

*"I se echava mio Cid despues que fo de noch,
un sueñol priso dulce, tan bien se adurmió.
El ángel Gabriel, a él vino en visión:
"Cavalgad, Cid, el buen Campeador,
ca nunca en tan buen punto cavalgó varón;
mientra que visquíredes bien se fará lo to".
Quando despertó el Cid la cara se santigó".
(Poema de Mio Cid, vv. 405-410)*

A los pies de lo que el feligrés medieval consideraba un sepulcro, aparece un frontal con figuras aisladas pero que guardan una estrecha relación. Enmarcado por un par de torres, el relieve de un *Pantócrator* centra la atención de un espectador. Dios como soberano envuelto en la mandorla y dispuesto a impartir la bendición, en un *"halo parecido a la esmeralda (que) rodeaba el trono"* (Ap. 4, 3). Con la mano izquierda sostiene el libro. A sus lados dos animales le contemplan, símbolo de los evangelistas (no dos grifos): el león es San Marcos, el toro es Lucas. Del *Tetramorfos* faltan dos figuras, seguramente desaparecidas tras alguna intervención de fechas posteriores. *"Cada uno de los cuatro seres vivientes tenía seis alas, y estaban llenos de ojos por fuera y por dentro"* (Ap. 4, 8). La tradición románica se mantiene en San Vicente. Un pequeño rosetón situado bajo el *Maestas Domini* servía para prestar juramento, poniendo la mano ante Dios y los Evangelios. *Dominus Dei* convertido en juez y señor de la tierra, esperando la fidelidad de los caballeros, pero su protección se extiende a los vasallos: *"Amigos e vasallos de Dios omnipotent"*, dice Berceo en el primer verso de los *Milagros de Nuestra Señora*.

En el lateral septentrional del cenotafio se inicia la narración del martirio de los hermanos Vicente, Sabina y Cristeta. El autor se inspira en una leyenda procedente de la Antigüedad tardía, con decisivas y variadas modificaciones de la época visigótica. El relato, en su redacción definitiva, se había establecido y difundido en la liturgia por medio del Pasionario ela-

³¹ Vid. J. Le Goff: "I sogni nella cultura e nella psicologia collettiva dell'Occidente medievale" en *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*. Torino, 1977.

borado en el siglo X. El escultor se limita a plasmar en imágenes el *Martyrum Gesta*, presentado por el clero abulense a finales del siglo XII: "*Passio sanctorum martyrum Vicentii, Sabine et Christete, qui passi sunt in urbe Abula sub Datiano preside; die V kalendas novembres. Deo gratias (1-3)*"³².

El lateral del sarcófago está ocupado por una serie de relieves enmarcados en siete cuadros que no rompen la unidad de la secuencia, en distintos planos espaciales y temporales. Los cuadros están subrayados por formas arquitectónicas independientes del propio cenotafio. Las figuras son muy realistas, inscribiéndose en un románico avanzado cercano al gótico. Los personajes están vestidos con ropajes medievales. Es una indumentaria sencilla, pero que varía con la posición social del personaje representado: las camisas y los sayos suelen cubrir el cuerpo hasta las rodillas, con un manto sobre los hombros; se calzan con zapatonos, o bien permanecen descalzos. Las mujeres están con el pelo suelto, significando la virginidad o la doncella, como es habitual en las obras artísticas, en las literarias y en la propia vida cotidiana de la Baja Edad Media: la "*manceba en cabello*" de los Fueros municipales (*Fuero de Salamanca*, T. 278; *Fuero de Coria*, L. I, T. 67) señala una determinada posición social y vital. Una de las hermanas tiene el cabello bajo un manto o velo. En el mencionado lateral del monumento se desarrolla el relato original de los santos abulenses: la presentación de Vicente ante Daciano, el interrogatorio, el milagro del santo sobre la roca, la huida en los caballos y la posterior persecución una vez que los hermanos escapan de la prisión. En el lado opuesto continúa el discurso. Las características formales son idénticas, si bien habría que destacar la expresividad y naturalidad de las escenas representadas. Las del martirio tal vez sean únicas en la iconografía medieval de la península, al menos en la anterior al siglo XIV. Las profundidades, las composiciones simétricas, la búsqueda de perspectiva, el juego de volúmenes, se van sucediendo en los cuadros del sarcófago. En la primera escena, los hermanos fugados son alcanzados por sus perseguidores, desnudados totalmente y, luego, sometidos a torturas en los potros, desoyuntados sus cuerpos ante una tensión forzada de los guerreros. A continuación se presenta la composición más compleja, dividida en tres niveles. Los hermanos siguen siendo torturados, sus cabezas aplastadas, los cuerpos hundidos en la tierra. Un judío colabora con los torturadores de Daciano, mientras que en un alarde de expresividad escatológica se representa la Gloria, con los ángeles, la mano de Dios y las almas, los cuerpos desprovistos de materia, quedando bien marcada la separación entre la tierra y el más allá, entre la vida y la muerte-resurrección. En otro cuadro

³² *Monumenta Hispaniae Sacra. V Pasionario Hispánico*, edición de Fábrega Grau, Barcelona, 1965. Páginas 358-363.

posterior, los cuerpos de los mártires yacen sin vida, surge una serpiente que arrastra al verdugo hebreo a suplicar la piedad de Dios. Como resultado construye, bajo un templo, los sepulcros de los mártires.

Según la leyenda, el primitivo sepulcro fue construido por el judío que martirizó a los hermanos y que está enterrado en la nave meridional del crucero. Una sencilla losa indica el lugar donde está enterrado el constructor, mientras que en el muro de esta nave aparece una inscripción de caracteres góticos:

***En esta sepultura del suelo está enterrado
el judío que por melagro de Dios se tornó xpiano
e hizo esta iglesia de Sant Vicente de Ávila.
Año CCCVII***

Desde el primer momento aparece en el discurso artístico una representación oposicional, una evidente atemporalidad. Aunque la tradición se remonta al siglo IV, los signos artísticos son típicamente medievales, los vestidos, el marco arquitectónico, la desfiguración de los rostros que pretende calificar una cualidad, las actitudes, las costumbres escondidas en las imágenes. La presentación de Vicente al pretor es forzada, al tiempo que Daciano inicia el interrogatorio:

Datianus vero Vincentio dixit: Cuius secte est? Vincentius, cuius iam spiritus celo herebat, respondens, dixit: Christum colo ex cuius nomine christianus vocor. Datianus preses dixit: Illum Christum colis, quem pro facinoribus suis iudei crucifixerunt? Sanctus autem Vincentius dixit: Obmutesce, diabole, et noli exprobare qqquem colere debueras, si demens non esses. (10-16).

La actitud de Vicente es resignada, mientras que Daciano aparece con un gesto de autoridad. Es el pretor, pero al mismo tiempo es el rey. Una primera diferencia se marca en los relieves, pues mientras que Daciano y un segundo personaje están calzados, el santo se muestra con los pies desnudos. Una primera connotación práctica del esquema visual medieval. Al lado del cristiano, un esbirro del pretor le sujeta. Otros elementos de las imágenes no alcanzan los significados de otras obras. Las barbas, por ejemplo, caracterizan la fisonomía de varios personajes. No hay una equivalencia entre la barba y el héroe, como ocurre continuamente en el *Poema de Mio Cid*, donde la barba supone un refuerzo de la autoridad sobre los vasallos, un signo de la calidad del personaje.

Et velut inpressio cuius libet figure metalli in cera, ita sigillum pedis lapis ille demonstravit; quod prodigium usque hodie sic habetur. Territi tanto

miraculo milites, inquit: Nicil tale facere deorum cultores nostrorum; illum verum Deum esse, quem colit Vincentius, cuius imperio vint suam lapides amittunt. (7, 3-8).

Antes de ser encarcelado Vicente realiza un milagro ante sus captores. Es un proceso que se repite en la vida de los mártires hispánicos. La pisada del santo queda en la roca, los asombrados seguidores del paganismo reflexionan, siendo conscientes de estar ante una obra realizada por una divinidad ajena a las suyas. El milagro, como suele ser habitual, precede al sacrificio y a la muerte. Una vez en el más allá, los santos seguirán intercediendo, maniobrando desde las alturas para justificar una muerte en la tierra.

El milagro en cuanto que es obra directa de Dios realizada por los medios del santo, en cuanto que es un poder que contradice a la naturaleza y se realiza en un momento especial y en función de la propia santidad, es, además, una manifestación *"pora confirmamiento de la fé. Ca si por otra cosa lo fiziesse alguno, no sería miraglo, assí cuemo fazen los omes por maestría de una cosa otra, con entemcion de ganar algo"*. (Primera Partida, T. IV, Ley LXVI^a). El milagro es, pues, una prueba de santidad y una sanción de los justos: su cumplimiento es el deseo de la divinidad.

Tras este acontecimiento extraordinario, Vicente es conducido a la cárcel o a su casa. Las imágenes del cenotafio muestran tres figuras, formalmente similares a las anteriores, bajo un marco arquitectónico que sirve para encuadrar espacial y temporalmente la composición. Las características estilísticas siguen siendo las mismas. Se observa claramente cómo los dos personajes que se agarran al santo van vestidos con ropas características de los hombres del pueblo de la Baja Edad Media, es decir, un sayo y una camisa. En los pies unas abarcas. Artísticamente es una composición forzada por el movimiento que se intenta otorgar a las figuras. Los hombres de la escolta muestran una actitud de sometimiento a la figura del mártir; uno de ellos parece que se dispone a besarle la mano en un gesto de sumisión o de nueva fidelidad.

En el tercer cuadro de este lateral, Vicente está con sus hermanas Sabina y Cristeta, que le imploran que huya con ellas. Nuevamente son tres personajes que muestran cierta resignación a los designios divinos. Mientras que las mártires suplican al hermano, éste parece impartir una bendición con la mano derecha, a la vez que con la otra sostiene un libro.

En la cuarta composición uno de los guardianes comunica a Daciano la fuga de Vicente y las hermanas. El pretor medita sobre la situación creada al mismo tiempo que tiende la mano hacia un sayón, un hombre per-

fectamente caracterizado como un *milites*: túnica corta, coraza o armadura, yelmo y espada ancha. Mientras tanto, otros *milites* a caballo lo esperan. El pretor Daciano sufre una evidente desproporción respecto a las figuras que lo rodean. Se subraya así la superioridad del rey sobre el vasallo, pues estamos ante la representación iconográfica de un rito de vasallaje. El rito del beso en la mano (*osculatio manuum*) era frecuente en la Castilla medieval. El señor se muestra superior a un vasallo, tiende indolentemente su mano hacia otro que se esfuerza en el gesto de la fidelidad. Es un vasallaje en imágenes, con un contenido simbólico y real, reflejado tanto en la vida cotidiana como en la literatura medieval. El vasallaje más significativo viene dado por Rodrigo Díaz de Vivar cuando hombres y mujeres exclaman: "*Dios, que buen vasallo si oviesse buen señore!*".

Tras esta representación gestual, el sepulcro ofrece la huida de los futuros mártires bajo unas arcadas lobuladas. La composición se aúna en los dos marcos de este lateral norte. Los rasgos formales siguen siendo los mismos.

Ya en el flanco meridional del monumento funerario, en la representación del sarcófago, se desarrollan las composiciones más expresivas de esta obra. Las escenas del martirio son las de inspiración más natural, las imágenes de mayor tensión, y, seguramente, las de mayor creatividad, dada la carencia de precedentes iconográficos medievales en la escultura castellana. Aparentemente es un tema audaz y nuevo en la iconografía anterior al siglo XIV.

Mientras que durante los siglos XIV, XV y XVI el tema martiriológico se da con frecuencia, en el caso abulense el sepulcro se muestra como una verdadera muestra didáctica y hagiográfica bajomedieval. En la primera escena vuelven a surgir los soldados perseguidores despojando a los hermanos de sus vestiduras. La composición tiene cierto ritmo, una preocupación por los detalles, una estilización de los cuerpos desnudos, un contenido simbólico que va más allá de las puras apariencias físicas. El desnudo, poco habitual en el arte románico, se justifica por el posterior martirio. Hay una finalidad escatológica, profundamente religiosa, en la concepción del cuerpo, superando así las consideraciones eclesiásticas de la Edad Media en torno al cuerpo humano. El cuerpo humano, sobre todo el de la mujer, era mal considerado por los clérigos medievales, por la visión eclesiástica dominante. No era un objeto estético de placer en las obras de escultura, tampoco un cuerpo individualizado que goza de autonomía. Por el contrario, el arte oficial le concedía al cuerpo un significado metafísico, creando un conjunto de preceptos sin relación con la evidencia cotidiana. El hombre era un "terrón de tierra", una forzosa conjunción de al-

ma y cuerpo en donde la materia se subordinaba al espíritu inmortal. Hay una constante ambivalencia en el mundo medieval³³. Un cuerpo creado por la divinidad es también albergue del pecado. Sobre todo, en la literatura anterior al siglo XIV, se mantiene la maldición hacia el cuerpo, en cuanto que posee todos los medios para la concupiscencia, perjudicando al alma en su búsqueda de una buena muerte. La corrupción del cuerpo humano es frecuente en la literatura medieval:

*Cuerpo maldicto, lixoso, enconado,
por el gran fedor, de tu fedentina
metiéronle en foya, cobriéronte aína,
dexáronte dentro a mal de tu grado.
Tu piensas por tanto que has ya librado;
conmigo has de ser aún a derecho;
habrás galardón de todo tu fecho:
n'el infierno por siempre serás condenado.*

(Anónimo, *Reuelación de un ermitaño o Disputa del cuerpo e del ánima*, vv. 30-38).

Bajo estas consideraciones se puede enfocar la escena de los cuerpos desnudos en el sepulcro de Ávila. Es característico del arte medieval su tendencia a no mostrar cuerpos desnudos, salvo cuando el tema, el guión, lo exija específicamente. En el caso de los mártires, los desnudos están justificados por la expresión anímica que pretende recalcar, otorgando a los hermanos un sentido dinámico que altera conscientemente las proporciones naturales de los miembros, especialmente el rostro, tal y como aparecen en las figuras de Vicente y una de las hermanas. El desnudo, desde la concepción cristiana, está justificado en cuanto que, sin duda, acerca a Dios al santo que sufre.

El cuerpo en sí es el mal, simétricamente al alma, que es el bien, originándose dos secuencias paralelas que vienen a establecer dos ritmos: cuerpo-mal-vida y alma-bien-muerte-resurrección. El desnudo aparece, además, como símbolo de la morbosidad, revelando un temor a la desorganización social: la falta de moralidad se castiga pecuniariamente como ocurre, frecuentemente, en los títulos y leyes de fueros municipales de la Edad Media.

En el relieve del cenotafio abulense aparece claramente un simplismo dualista, con la oposición entre la violencia del Mal de los guerreros y las virtudes, el Bien, de los futuros mártires, expresadas por medio de unos cuerpos intocables y anímicos que hasta los propios esbirros evitan con-

³³ Vid. V. Fumagalli, *Solitud Carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, 1990.

templar, lo que va en contra, como señaló algún escritor, de cualquier acto de tortura: el placer que experimenta el juez ante el sufrimiento del torturado. La importancia de la agresión a Vicente, Sabina y Cristeta y el deseo de mostrar artísticamente el martirio justificaban de forma plena los desnudos corporales. Otra cosa es saber si este relieve obedece a la subjetividad del artista o a una imposición de los patrocinadores de la obra. Lo mismo se puede decir de su aceptación o rechazo por parte del espectador. Hasta qué punto la leyenda (y el culto) a los mártires estaba extendida por el pueblo (o limitada a un grupo social) y, por tanto, el relieve era contemplado en una determinada secuencia narrativa, o por el contrario el marco de las figuras desnudas se observaba de una forma aislada, sin tener en cuenta valores inmanentes que justificasen un acto trascendental, son dos cuestiones que tan sólo podremos saber estudiando los mecanismos mentales y culturales de la sociedad medieval.

Victus tandem fletibus germanarum, Vincentius sanctus cessit; pariterque fugam arripientes, alacri profectu cornipedum evectatione, Abela confugium. Statimque eso, indicio cuiusdam, sacrilego promisso velociori equitatu, cruentissimi persecutores adsequuntur; quos in memoratam urbem reppetos, spoliante, crudeliter vinxerunt; et extra portam educentes in locum, qui nunc Vestigia vocatur, singillatim, sursum ac deorsum in eculeo extensis, divaricatis membrorum compagibus, diversis eso dissipaverunt verberibus. Confitentes Deum Patrem et Filium simulque Spiritum Sanctum, et colla lapidivus superposita, fuste desuper cerebro in liso, tali martyrio consummati, Vincentius, Sabina et Christete pariter Domino animas tradiderunt. (9, 1-12).

El martirio comienza cuando los sayores colocan a los hermanos en los potros para descoyuntar sus miembros. Los perseguidores, enviados por el pretor-rey, presionan sobre las aspas del instrumento de la tortura de Vicente, que aparece, como sus hermanas, con un gesto hasta cierto punto inexpresivo, aunque se refleja el dolor, la rigidez, la perfecta simetría en la aceptación del sufrimiento. La finalidad vasallática retorna a la obra, pues los *milites* no hacen más que obedecer la orden de Daciano. La sumisión se encarna en la persecución de los cristianos. ¿Cómo se comprendería, en la sociedad de los caballeros abulenses, este mensaje, esta traición de los *milites*, con el *rex* a la cabeza, a los fieles servidores de Cristo? Los mensajes se distorsionan; tal vez no interesen las secuencias, sino los planos cortos, aquellos que permiten incidir en una realidad cercana. Para el espectador vuelve a quedar marcada esa oposición tan violenta entre la visión guerrera de la sociedad laica y el simplismo del bien, que consiste, en realidad, en unas virtudes religiosas que llevan a los hermanos a aceptar el martirio con resignación. Todo esto es posible, obvia-

mente, por la gran expresividad de las figuras, en una composición cargada de simetría, destacando el esfuerzo de los soldados por romper, literalmente, el cuerpo de Vicente. Lo más sobresaliente del sepulcro es sin duda el interés del autor por subrayar el sufrimiento, unas torturas. No obstante, hay que considerar que los artistas de la Edad Media (luego en el Barroco), particularmente en la península, se complacen en representar las torturas infligidas a los mártires en un ciclo de sufrimientos a los que resisten sucesivamente para sucumbir al final. En realidad no se trata si no de una transposición a la hagiografía de las torturas de las justicias medievales, o de las violencias de una sociedad un tanto primitiva. También habría que considerar toda la tradición transmitida por Actas, Pasionarios, Legendarios, calendarios mozárabes y otras obras literarias sobre las torturas sufridas por los primeros mártires del cristianismo. Los tormentos, en la tumba de San Vicente, se aplican también sobre los cadáveres de Vicente, Sabina y Cristeta cuando los dos sayones y un tercer personaje aplastan con unas piedras las cabezas de los hermanos. Es ya un acto sádico que resalta la voluntad de sufrimiento de unos cuerpos inanimados. Igualmente un calificativo degradante para el último personaje. En el fondo todo está dentro del esquema medieval del sufrimiento: mientras que el sadismo es castigado como cualquier otra forma de pecado, el sufrimiento, categoría mental hegemónica en el mundo hagiográfico y ¿real? medieval, es recompensado con la Gloria. *"El hombre del románico es, en primer lugar, un hombre de la angustia"*³⁴.

Cualquier acto de devoción y sufrimiento caía dentro de los actos simbólicos del mundo feudal. El reconocimiento por parte del santo, vasallo del Señor, de la *fidelitas* implicaba la contradonación divina. A cambio del reconocimiento a Dios, éste se comprometía a salvar al santo. La fidelidad a Dios, a la Virgen o a un santo, imitada de la del vasallo al señor feudal, podía culminar con la feliz entrada del cristiano en la corte divina, en el castillo celeste. Incluso el pobre, si reparte su pobreza con los demás y codicia la compañía de la Virgen, puede alcanzar el reino del Hijo.

El premio, en el caso de los mártires de Ávila, es, además visual, pues el espectador es educado en el camino hacia Dios: los ángeles, también vasallos del Señor, trasladan las almas de los mártires al paraíso. La mano de Dios que sale del cielo es reconocida como la mano del Padre, suponiendo un signo de mando y una señal parlante: ordena a los ángeles su deseo y a los santos les indica la morada eterna. La mano, en efecto, tiene cierto protagonismo. No sólo es un elemento corporal, sino un signo. Las manos románicas hablan, gesticulan, indican actitudes, obediencias y

³⁴ J. Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, 1967, pág. 160.

emociones. Al igual que las manos de El Greco muestran un universo de gestos en sus cuadros, las manos de los personajes románicos son más que elementos plásticos en las esculturas. A lo largo de los diversos relieves del cenotafio, las manos juegan una función destacada: Cristo levanta la mano derecha para impartir la bendición, uno de los Magos inicia un saludo con la mano, Daciano ordena asimismo con la mano, San José acusa su somnolencia y Vicente bendice a sus hermanas. El pretor-rey deja su mano al vasallo-esbirro en el momento de la *osculatio manuum*, una de las hermanas saluda o bendice con la derecha, la mano de Dios Padre surge en el mismo instante de la muerte de los mártires. En la mayoría de los casos, la mano es el poder (temporal, espiritual), al igual que poderosa era la mano del *paterfamilias*. En el Derecho romano, la *manus* era el origen del mando.

Toda esta imbricación de lo concreto (muerte, violencia, sufrimiento, etc.) y de lo ideal (ángeles, mano de Dios, cuerpos de los hermanos en representación de las almas) constituye el fundamento propio de la mentalidad de la Edad Media. La necesidad de encontrar una solución plástica real a un problema abstracto (muerte-resurrección en términos teológicos) mueve al anónimo artista a representar toda la composición bajo una triple estructura. Se trataba en definitiva de mostrar a los fieles la abstracción de la resurrección gracias a una realidad física y concreta. Lo religioso, idealizado por sí mismo, era engañoso, y, además, incomprensible para el pueblo. La sociedad de la apariencias que trataban de comunicar los eclesiásticos tenía que adquirir una forma perceptible para los sentidos y actitudes de los hombres y mujeres medievales. El desconocimiento por parte de las clases populares de la doctrina eclesiástica obliga a la principal institución del cristianismo a la utilización de los medios audiovisuales más convincentes, el arte y la repetición de ciertos trabajos literarios, como catecismos y obras hagiográficas y marianas. La obra de arte ofrecía el recurso de lo concreto, lo más cercano. Las obras literarias planteaban el problema de su difusión y comprensión, pero podían ser un método seguro para que el pueblo se acostumbrara a ciertos cultos.

La composición del monumento funerario abulense plantea el problema existente entre una muerte martirial y una resurrección. La muerte, aunque es una realidad estrictamente humana, representa en el cenotafio la potencia y el triunfo de lo sobrenatural, de Dios y la resurrección. De alguna forma había que plasmar esa nueva vida tras la muerte, puesto que una de las ideas tradicionales era el fin del cuerpo considerado como materia. Por otra parte, la muerte de los santos se fija en tres elementos: los cadáveres de los hermanos, Dios y sus mensajeros, los ángeles, y, finalmente, los hombres representantes de la violencia, del martirio, de la ruptura del home-

naje y de la fidelidad hacia Dios, los *milites* y el judío. La muerte del santo se plantea de esta manera no como dolor físico o descomposición del cuerpo o pérdida de la belleza, sino en la llegada del alma a Dios: nuevo homenaje y entrada en el vasallaje bajo el espacio sagrado.

ludeum quendam, itinere comeantem, nartyrum corpora invisenda in-pulit; ilico serpens ille, scamea colla sublimans, facto impetu, volubiliter circumdaatum vinculis corporis sui adsstringens vertici hominis, tantum caput supra eminebat eius: stetitque unius fere hore spatio immobilis. Et Deo inspirante, oculos sursum erigens, hec verba produxit: Christe, tuorum defensor servorum, libera me ab hac maligna bestia; tu in te credens, signaculum accipiam tuum, et corpora dominorum meorum, amicorum tuorum, honorifice sepeliam, ac baselicam nomini eorum sumtu meo efficiam. Hec, ut dixit, paulatim ille serpens tortuosa vincula solvit, rapidissimo ictu effugiens, subito nusquam comparuit; stetit autem hebes ille et gelidus. (11, 11-12).

El nuevo diablo es el judío. Los *milites* al menos cumplían y prestaban el *auxilium* debido a su señor. El judío no. Éste no sólo fue acusado de deicidio, sino que ahora martiriza a aquellos que han reconocido y propagado al Dios verdadero. La tradición señala la figura de un judío rico que, gozando del sufrimiento de los tres hermanos, se acercó a colaborar en los suplicios. Luego sale la serpiente de las rocas, encargada de custodiar los expuestos cadáveres de los santos:

Subito, nutu Dei, ex cavernis terre serpentina egressa est belua, que viventes consueverat deglutire. Cepit sinuoso sui corporis flexu, capite sublimato, Christi martyres mortuos custodire (10, 8-11).

La serpiente libera a los mártires y al judío. A los primeros de un prolongado martirio en los cadáveres abandonados. Al segundo de su impiedad. Tradicionalmente, la serpiente, símbolo múltiple en numerosas culturas, se asocia al mal, a las profundidades, aunque también, como aparece en los Evangelios, a la astucia y a la prudencia. En el caso del cenotafio, la serpiente es enviada de la divinidad, un instrumento de salvación y compensación. Gracias al ofidio los mártires son enterrados y el judío levanta la primitiva iglesia. A un lado de la narración hagiográfica (recordemos que bastante tardía en algunos aspectos), ¿por qué el nuevo personaje puede ser identificado como un judío? Los datos parecen más bien escasos. Estilísticamente, el relieve del judío se mueve dentro de las características señaladas para todo el conjunto monumental. El tópico físico de las narices corvas de los hebreos es de escaso valor. En la tradición antisemita se señalaba la diferencia física y la ingrata apariencia de los judíos respecto a los cristianos. Sin embargo, la desproporción del rostro de este

personaje puede inducir a caracterizarlo como judío, pues era habitual representar a este tipo con la cara ancha, tal y como aparece en las tres escenas finales del cenotafio. Lo mismo puede decirse de otros rasgos físicos, como los ojos almendrados y la prominente mandíbula. La indumentaria del judío no se puede identificar exclusivamente como hebrea: gorro en la cabeza, cabello suelto, túnica roja (restos de policromía).

La incorporación del judío al relato hagiográfico, a la *Passio*, a partir del siglo VII, indica el remoto origen de la tradición antijudía medieval. También, en el mundo del siglo XII, el intento de relanzar un discurso ideológico apreciable fundamentalmente en varias obras literarias. Independientemente de la caracterización y connotaciones del judío en el sepulcro de la Basílica de los mártires, el tema es bastante general en la literatura medieval peninsular. Desde la presentación de los judíos de Burgos, Raquel y Vidas, como tipos preocupados por el dinero, usureros, prestamistas, el judío se le hace al cristiano odioso y necesario.

*Nos huebos avemos en todo de ganar algo.
Bien lo sabemos que el algo a gañado,
quando a tierra de moros entró, que grant aver a sacado;
non duerme sin sospecha qui aver trae monedado;
Estas arcas, prendámoslas amos,
En lograr las metamos que non sea ventado
(Poema del Cid, vv. 123 - 128)*

Del anónimo autor cidiano hasta las invocaciones de Juan Ruiz sobre los judíos se establece toda una tradición antisemita:

*los jodíos, pueblo de perdiçión.
Con grand ira e saña Saúl, que fue (el) rey
primero que los jodíos ovieron en su ley,
él mesmo se mató con su espada; pues vey
si devo fiar en ti; a la fe no, así lo crey.
El Señor de Paraíso,
Cristos, tanto que nos quiso
que por nos la muerte priso:
matáronlo los jodíos.
(Libro de Buen Amor, estr. 1ª, 309, 1657)*

Las acusaciones a los judíos se introducían además en un tipo de relaciones urbanas, alimentado todo este odio por los clérigos que intentaban de nuevo recordar el deicidio del pueblo hebreo. De esta forma, la tradición del continente propagaba leyendas, relatos estereotipados, marcando

do un determinado tipo de judío. En "El milagro de Teófilo", integrado en los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, el protagonista está caracterizado como *"truhán, falso, lleno de malos vicios/ savie encantamientos e otros artificios/ facie en malo cercos e otros artificios,/ Belzabud lo guiava en todos sus oficios"*. El deicidio, por otra parte, sigue siendo cometido en la Edad Media por medio de la magia negra, como se ve en "Los judíos de Toledo" de la misma obra:

*Fallaron enna casa del raví más onrrado
un grand cuerpo de cera como omne formado,
como don Christo sovo, sedie crucifigado,
con grandes clavos preso, grand plaga al costado.*

El vocablo judío se asociaba a la muerte de Dios, al dinero y al propio concepto de honra, o mejor, deshonor, es decir, la *inverecundia* de la Edad Media, relacionada con la morbosidad sexual y el desdén hacia las leyes. Desde este punto de vista, la honra del cristiano abarcaba todo un abanico de expresiones y contraexpresiones que lo calificaban como individuo en el seno de la comunidad, palabras que podían situarlo en la infamia y muerte civil y moral. Llamar a un vecino "judío" supone una falta de respeto, una deshonor para el agredido y una pena económica para el deslenguado: *"qui dixier a otro cornudo, o fododínculo, o gafo, o judío, o traidor, e a la muger puta, o ençeguladera, o gafa pechelle çinco maravedis..."* (*Fuero de Coria*, L. III, T. 183).

Se puede decir que mentalmente se había establecido una relación de analogía entre la concepción cristiana del judío y la propia historia, tierra y costumbres de los hebreos. El cristiano tenía prohibido, por ejemplo, comer con los israelitas:

*Nullus etiam christianus cum judaeis in una domo maneat, nec cum eis cibum sumat. Si quis autem hanc nostram constitutionem fregerit, per septem dies poenitentiam agat; quod si poenitere noluerit, si maior persona fuerit, per annum integrum communione careat; si inferior persona fuerit centum flagella accipiat*³⁵.

El judío por excelencia parecía ser Judas, su geografía maldita Sodoma y Gomorra:

Si quis tamen quod fieri non credo, et hunc factum meum infringere voluerit, sic excommunicatus et maledictus, et a parte Christi separatus, et non

³⁵ Título IV del Concilio de Coyanza, año 1050, en T. Muñoz Romero, *Colección de Fueros Municipales y Cartas Pueblas de los Reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1847 (edición de 1970), pág. 211.

*videat que bona sunt in Jherusalem, nec pax in Israhel, sed cum Datan et Abiron pateat penas in eterna dampnatione*³⁶.

*... vel frangere voluerit, in primis iram atque maledictionem Dei incurrat, et sanctae Dei genitricis Virginis Mariae intercessionem atque omnium sanctorum Dei... .. demergatur in infernum, et fluat super eso pistis, ignis, sicut pluit super Sodoma et Gomoram, et ita diversus sit, sicut illi diversi fuerint qui habitatores erant Sodomae et Gomorae, et cum Juda traditore lugeant poenas in inferno inferiori*³⁷.

Cualquier acepción del vocablo judío parecía ser la negativa del buen cristiano.

Aunque los acontecimientos de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta se desarrollan a principios del siglo IV, antes del Edicto de Milán, la figura del judío se incorpora a la narración tres siglos después. La existencia de judíos en Ávila, en el Bajo Imperio, no está demostrada, por lo que la leyenda y el relato artístico vicentino se encuadran en la tradición medieval. La ciudad castellana parecía contar con una comunidad judía floreciente, con sinagogas reconocidas y una buena posición económica. La importancia del *ghetto* abulense quedó comprobada con la visita que realizó a la ciudad el filósofo y exégeta David Qimhí (1160-1235) para atraer partidarios a la causa de Maimónides³⁸. Pocos años más tarde, Moisés ben Sem Tob de León, judío afincado en Ávila, escribe el *Sefer ha Zohar*, el *Libro del Esplendor*, base de la Cábala para los judíos y cálculo supersticioso para los cristianos.

Hacia fines del siglo XIII los judíos abulenses aparecen, como los musulmanes, dedicados a la agricultura (también a otras profesiones) y negándose a pagar los diezmos:

*... judíos e moros de su obispado an pieça de heredamientos e vinnas e ganados que an conprado de los christianos. Et commo de luengo tiempo a aca la su eglezia fue uagada e non ouo y quien gelo afincase, que non diezman ninguna cosa dello*³⁹.

En la misma época, el desarrollo económico de los judíos se expresaba, cara a los cristianos, por los oficios desempeñados: recaudadores, prestamistas, propietarios y vendedores de casas, etc., y oficios artesana-

³⁶ *Ibid.*, pág. 223. Fuero de Santa Cristina otorgado por Fernando I, año 1062.

³⁷ Fueros y privilegios de las villas sujetas a la ciudad de Burgos concedidos por Alfonso VI, año 1073, *Ibid.*, pág. 258.

³⁸ P. León Tello, *Judíos de Ávila*, Ávila, 1963, pág. 7.

³⁹ Documento I (Valladolid, 11293, mayo, 22). *Ibid.*, pág. 35.

les, como plateros, aljofareros, sastres, jubeteros, tundidores, perailles y algunos cirujanos, es decir, profesiones en las que para el cristiano el tabú del dinero jugaba un papel importante en el marco de una economía natural, opuesta a la invasión de la economía monetaria⁴⁰. En definitiva, los judíos eran profesionalmente despreciados, admirados y sostenidos por la población cristiana. El odio hacia los *negotiatores* no impedía que algunos judíos trabajasen para la Catedral y otras iglesias abulenses. En cuanto a la localización de estos judíos en la ciudad, parece ser que en el siglo XIII vivían más judíos que moros, ya que había más de cincuenta familias hebreas diseminadas en las calles situadas alrededor de la Catedral y San Vicente, adentrándose algunas en San Juan y, fuera de las murallas, en la plazuela de Santo Tomé, en el barrio de Cesteros, alrededores de San Gil y en la calle Estrada. El barrio típicamente judío era el Yudero. Los moros, por otra parte, estaban asentados en los alrededores del barrio de Ajates y en la zona meridional de la ciudad. Las sinagogas judías conocidas, según Pilar León Tello, en el siglo XV eran varias: una en el Yuradero, otra en Caldeandrín, muy cerca a ésta la sinagoga de Moçon; otra era la de Ben Forad o Bilforado, en el barrio de la Covalada, y otra, finalmente, en la actual calle del Pocillo, sinagoga que hizo don Symuel.

La situación del judío en Ávila era bastante estable, floreciente incluso. La figura del hebreo en el sepulcro de la Basílica ha de explicarse en este contexto de prosperidad, pues el torturador de Vicente y sus hermanas destacaba, según la tradición, por su buena posición económica. Pero esta conjetura se presenta con cierta insuficiencia: el dinero no podía comprometerse con la salvación, con el pacto que se establece con Dios a cambio de la construcción del sepulcro para los mártires. El judío que se arrepiente implorando la bendición de Dios es un tema conocido en la literatura medieval castellana. Supone un verdadero reconocimiento de la religión revelada, la cristiana, una salida del *ghetto* material y religioso en el que se encontraba el israelita, junto con el nuevo sometimiento a la fe aceptada en un momento de coacción. Una definición acertada de esta concepción sobre el judío aparece en el milagro de "El niño judío" de Gonzalo de Berceo.

Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, "El niño judío" (Ver apéndice 1)

La estructura del milagro se plantea en tres niveles. El primero es el trascendente, el escatológico, donde aparecen Dios como "Rei omnipotent" y la Virgen, localizados en el Cielo, que viene a ser el altar en la tie-

⁴⁰ J. Le Goff, "Mestieri leciti e mestieri illecito nell'Occidente medievale", *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, 1977, págs. 54-55.

rra cristiana. Dios es el *Corpus Domini* que se convierte en la hostia sagrada, el "cordero sin lana", estableciéndose un pacto entre aquellos que reconocen y aceptan a Dios y el propio Señor que, con la Virgen, concederá gloria, trigo, mercedes y gracias a cambio de los servicios, el honor y la fidelidad de los cristianos:

*Tan es Sancta Maria que es de gracia plena:
por servicio da gloria, por deservicio pena:
A los bonos da trigo, a los malos avena.
Los unos van en gloria, los otros en cadena.
Qui servicio li faze, es de buena ventura,
Quil fizo deservicio, nació en ora dura:
Los unos ganan gracia, e los otros rencura,
A bonos e a malos so fecho los mestura.*

Este contrato feudo-vasallático se concreta en un espacio sagrado, la Iglesia, el altar, en un tiempo sacro, la misa en una "grand mannana", el domingo de Pascua. El objeto simbólico de este reconocimiento hacia Dios es la hostia sagrada. El acto, la comunión.

La Virgen, mientras tanto, interviene como mediadora y testigo del ceremonial. "Sancta Maria" con su hijo, "genta creatura", es el símbolo atractivo del homenaje, es una garantía de espacio sagrado e intérprete de las protecciones absolutas que Dios concede a sus vasallos. María es la "bella figura", "fermosa duenna", gloriosa y de gracia plena. Los intermediarios entre el plano trascendente y el plano real son los clérigos, ayudados por unos medios que van desde los sermones apoyados en la Biblia hasta las reliquias y el culto a los santos. El clérigo es considerado como "omne bien verdadero" que ejerce dos funciones, orar y enseñar. Orar porque es su misión en la sociedad tripartita de los *oratores*, *bellatores* y *laboratores*. El rol de la enseñanza es más problemático en cuanto que la escuela "de cantar e leer" es para los "fijos de bonos omes". La finalidad es el "más valer", un instinto relacionado con la idea de la honra.

Entre estas dos esferas, la trascendente y la inmanente, se establece un nivel intermedio provocado por el plano más oscuro de todos. El niño judío se relaciona con los demás por medio del juego y, luego, gracias a la comunión. El "iudezno" abandona la casa familiar y se dirige al mundo real de la religión verdadera. Hace un pacto con la Virgen y Dios por la comunión. El submundo del que procede este niño es el judaico o, más exactamente, la casa del judío, el "forno" que es "grand", "fiero", con "grant calor", que produce "gran pavor"... La casa (la sinagoga) es representada como oscura (ciega) y asociada con la muerte, con el diablo (el padre del

"iudezno"). Este último abarca un campo semántico bastante amplio: "malaventurado", "diablado" con "grand ira", "demoniado" que hace figuras malas, traidor, falso desleal, "locco peccador", "falso descreído"... que amenaza al recién convertido condenándole al horno. Sin embargo, gracias a una buena "hazanna" el niño se salva "sin lisió" y con paz, solaz y bendición de Dios.

En el mundo romano de las persecuciones contra los cristianos, los mártires se convierten en los intermediarios entre los hombres y la divinidad. Mártires convertidos en santos y santos propiamente dichos forman en la Edad Media uno de los pilares de la devoción popular impulsada, en algunos casos, por la autoridad eclesiástica. Esa devoción a los santos era casi universalmente aceptada, y el culto a las reliquias de mártires y santos formaba parte del desarrollo de la vida humana.

La "santidad" entra dentro del ciclo religioso y cultural medieval a través del personaje que desarrolla durante su vida una fidelidad extrema al *Rex* de los cielos y actúa, en vida o tras la muerte, de una manera milagrosa. El milagro es el signo de un ser extraordinario, el santo. La creencia popular y la doctrina de la Iglesia, dice Jacques Le Goff ⁴¹, coinciden en este punto. Cuando a finales del siglo XIII el Papado comienza a reservarse la canonización de los santos, hasta entonces designados *vox populi*, incluye los milagros en el número de las condiciones obligatorias que debe llevar el candidato a la canonización.

Generalmente el santo se presenta como un héroe. Vicente de Ávila tiene un papel que cumplir. Su enfrentamiento con Daciano marca el camino de un comportamiento ejemplar, reafirmado mediante un milagro en vida (la pisada en la roca) y otro tras la muerte. Físicamente está caracterizado como un noble, Daciano como un rey (con la corona), los *milites* como *bellatores* (coraza, espada), otros personajes con vestidos cortos, hasta las rodillas. Vicente cubre todo su cuerpo, sólo la cabeza y los pies despejados. Además, en algunos relieves de la tumba, aparece a caballo con sus hermanas, un signo de distinción, de poder económico o de prestigio social en el mundo castellano de los siglos XI y XII. En otros contextos culturales, el caballo significaría la inmortalidad, mientras que aquí denota una superioridad social y espiritual en contraste con el significado militar de los guerreros del pretor.

Ahora bien, la figura de San Vicente de Ávila se aleja, en cierta medida, del modelo de santo característico de la Edad Media. Un breve análisis de la figura de Domingo Manso puede conducir a unas conclusiones

⁴¹ *La civilización...*, págs. 439-440.

más o menos válidas para la hagiografía medieval, considerando la tradición del mester de clerecía y la finalidad material de la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Gonzalo de Berceo. El santo es un héroe épico, similar al Cid Campeador, sus milagros se equiparan a las victorias militares del burgalés. Tanto fisiológica como anímicamente, Domingo Manso está caracterizado por unos rasgos sobresalientes. Lo mismo se puede decir de sus valores religiosos y morales. Santo Domingo, confesor nato, era "non de bassa natura", "muy derecho", "sin nula depresura"... Procede de un buen linaje, pues el padre, Johanes, de la familia de Mans, es "ondrado", "ome señalado... amador de derecho", de "seso acabado". Padre y madre son buenos y "amigos del Criador". Todos los vecinos reconocen la "simplicidad" de Domingo, pues desprecia las vanidades, risas y juegos. La vida de Domingo está marcada por la devoción, reza el *Pater Noster*, el *Credum in Deum* y otras oraciones, por su buena razón, la "racionalidad" que guía la divinidad. Su vida culmina con la profecía de su propia muerte, situada en la composición poética tras el traslado de los cuerpos de Vicente, Sabina y Cristeta de Ávila y después de la polémica surgida en torno al reparto de las reliquias de los santos abulenses.

Es así como en el caso de Domingo Manso, la muerte está en función de tres elementos: la profecía, las reliquias y el cuerpo del santo. Un cuerpo que ha obrado milagros y hazañas diversas, pues el santo apenas habla, sino que muestra su poder por los gestos corporales. Es el caso de San Vicente. La palabra se reduce al silencio y el cuerpo es el ejecutor de la vida-muerte-santidad.

*Si vos a Dios leales quisiéredes seer,
e los sus mandamientos quisiéredes tener,
él vos dará reliquias que avredes plazer,
Yo sé que non podredes en esto fallecer.
Si no nos lo tollieren nuestros graves pecados,
cuerpo santo avredes que seredes pagados,
seredes de reliquias ricos e abundados,
de algunos vecinos seredes embidiados.
Señor Santo Domingo, que esto les dizié,
profetava la cosa que avenir avié;
maguer lo profetava, él no lo entendíé,
que esta profecía en él mismo cayé.
Algunos de sus monges que esto lo oyén,
esta adevinança por nada la tenién,
los otros más maduros, que más seso avién,
tenién que estos dichos balleros non serién.
De mientre que él visco todo lo propusieron,*

*mas de que fue passado, los miraglos vidieron,
 membróles deste dicho, estonz lo entendieron,
 que las adevinaças verdaderas ixieron.
 En esto lo devemos, señores, entender,
 lo que ante dixiemos podédeslo creer,
 que fue vero profeta, dióle Dios grand poder,
 a grand espiramiento en dezir e en fer.*
 (estr. 282-287)

La muerte que concede al pueblo y a los fieles unas reliquias es una constante en la hagiografía medieval y moderna, de San Vicente a Santa Teresa de Jesús. Reliquias, milagros y santos contribuían al incremento de las prácticas religiosas, en ocasiones teñidas de caracteres paganizantes, supersticiosos o carnalescos. Las reliquias constituyen un objeto de veneración y salvación. Compradas, fabricadas, vendidas, robadas y trasladadas, las reliquias entran en el mundo de la reciprocidad entre el plano real y el de la divinidad, señalan un prestigio social y religioso de la institución poseedora, expresan una determinada antropología. ¿Es preciso ver, se pregunta P. J. Geary⁴², en estas interacciones la coerción de los fieles hacia los santos, y viceversa, o se trata más bien de una forma de magia que atraviesa toda la Edad Media sin una oposición seria, al lado de aspectos propios del cristianismo, y en la que la condena no comienza gradualmente más que a partir del siglo XIII para conducir a una lenta eliminación durante los dos siglos siguientes y la Reforma?

Un intercambio de reliquias que se da con frecuencia en la Castilla medieval. Baste recordar el problemático y disputado traslado de las reliquias abulenses en tiempos de Fernando I. "Se recogían y honraban sobre toda ponderación los cuerpos de los mártires y varones piadosos que la devoción popular santificaba. A veces, cuando se firmaba una tregua con los moros, como preciado botín de paz traían a la sede regia los restos de algunos santos sepultados de antiguo en ciudades todavía islamitas. Y si una población cristiana se hallaba amenazada de caer en manos enemigas, sus moradores procuraban salvar ante todo las reliquias de sus patronos venerados"⁴³. Reliquias inverosímiles, manipuladas alrededor de un intercambio forzoso o de ese prestigio social; pero también como símbolos de una religiosidad. Cualquier veneración a una reliquia ofrece una contrapartida: la inmortalidad se puede expresar en las reliquias, la resurrección de la carne en su dependencia con Dios. El deseo de sobrevivir a la muerte, el deseo de asociarse con los muertos, con las almas de los di-

⁴² "La coercion des saints dans la pratique religieuse médiévale", IV Colloque de l'Institut d'Etudes Médiévales de l'Université de Montréal, Montréal, 1979 pág. 158.

⁴³ C. Sánchez-Albornoz, *España, un enigma histórico* T. I, pág. 325.

funtos, se refleja en el culto a las reliquias. Se venía a establecer por medio de éstas una forma de religiosidad que aproximaba el más allá al más acá, los santos a los hombres, una relación con las potencias sobrenaturales a través del santo, pues muerto éste "facié Dios por él tanto que non seríe asmadeo, / vinién tantos enfermos que farién gran fonssado, / non podríemos los medios de nos meter en dictado" (*Vida de Santo Domingo de Silos*, estr. 537b-c-d).

El miedo a los muertos era asumido por las reliquias, que simbolizan en cierta manera una buena muerte, una muerte aceptada. Los discursos eclesiásticos y literarios relanzan las reliquias a su papel de recreadoras de vida, el poder de los santos, pero subrayando también el drama de la vida corporal: la muerte cristiana es ante todo una muerte subordinada a un fin. El culto a las reliquias impulsado por la Iglesia en gran medida era un mercado propicio para las falsificaciones. Los viejos libros de historia de Ávila (Ariz, Cianca, Fernández Valencia, hasta Martín Carramolino y alguno más) señalan la proliferación de reliquias en la Edad Media. El obispo de Oviedo, Pelayo, después de bendecir las puertas de las murallas obtuvo de los repobladores varias reliquias que trasladó a San Salvador de Oviedo. El rey Pedro I donó a la cripta de la Soterraña un relicario que contenía una camisa de la Virgen y una ampollita con leche de sus pechos. Deseoso de mostrar y verificar las reliquias de los mártires abulenses, el obispo D. Martín de Vilches introdujo sus mantos en la tumba de la Basílica, sacándolas impregnadas de sangre. Las reliquias existían.

Pero lo que interesa es saber que tras la muerte, cuando los difuntos surgen como poderosos soberanos del "siglo mayor" (*Libro de Alexandre*, vv. 2067d), las reliquias adquieren forma de divinidad, puesto que fomentando su culto, la Iglesia y el pueblo experimentaban el apaciguamiento del temor a la muerte y a los difuntos. No obstante, las reliquias, dada su diversidad y abundancia, marcaban también algunos aspectos de unas categorías degradadas⁴⁴.

*Fo cerrando los ojos el santo confessor,
apretó bien sus labros, non vidieste mejor,
alçó ambas las manos a Dios nuestro señor,
rendió a El la alma a muy grand su sabor.
Prisiéronla los ángeles que estavan redor,
lleváronla a los cielos a mūy grande onor,
diéronle tres coronas de muy gran resplandor,
desuso un fablamos de la su gran lavor.
(Vida de Santo Domingo de Silos, estr. 521-522)*

⁴⁴ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* Barcelona, 1974.

La muerte de Domingo Manso es perfecta. La de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta también. Aunque violenta, los santos abulenses han cumplido su papel final, la llegada del alma al cielo. En el ciclo martiriológico la muerte está unida a las tensiones, persecuciones y tormentos de los romanos. Únicamente San Vicente de Zaragoza, tras sufrir numerosos martirios, tiene una muerte domada y familiar, pues fallece en la mazmorra rodeado de los nuevos creyentes. El óbito de Santo Domingo es ejemplar en la Edad Media. Cronológicamente se adapta a la tradición de la liturgia mozárabe, pues fallece en vísperas de la Anunciación, una de las principales fiestas dedicadas a la Virgen. En cuanto al cuerpo, la muerte del santo cumple toda una reglamentación. Aprieta los labios, el alma pasa al cielo, el cuerpo queda en tierra, los monjes hacen la mortaja, al santo "diéronle sepultura" (estr. 531^a).

Los santos tienen consciencia de su propio fin, reciben con alegría la muerte, la desean y reflexionan. La soledad de los santos se rompe con los monjes o con los violentos en el caso de los mártires. La divinidad aparece tras la propia muerte. Cuando Dios se muestra lo hace tan solo como visión, sin contacto directo con el moribundo:

*quando acabó su oraçion,
vio huna buena vision:
"Buenos mandaderos veyo yo aquí.
Mi cuerpo e my alma acomjendolo a ti."
(Vida de Santa María Egipcíaca, vv. 1322-1325)*

Reposar en la tierra, cerrar los ojos, la boca, envolver los cabellos, las manos sobre el pecho: el alma sale del cuerpo. Los ángeles le reciben y el diablo no la puede atrapar. Es el gran paso de la vida, la gloria eterna, la salvación del alma. El infierno queda lejos para los santos, pues la santidad del personaje calma todas las inquietudes.

*E roguemos a esta Marja
cada noche cada día,
que ella ruegue al Criador,
con quien ella ouo grant amor,
quel podamos fer tal serujçio,
que al día del lujçio
nos nos falle en mal viçio.
El nos de grant partida
en la perdurable vjda.
(vv. 1442-1450)*

Muerte y alma tienen entre sí una relación que suele aparecer normalmente en la literatura a través de diálogos, disputas o enfrentamientos. El más allá está así mismo reflejado en las obras artísticas y literarias del Medievo. El hombre está destinado a traspasar el umbral de la muerte, sus puertas. La mansión de los muertos es inmediata al peligro de morir: "Qui exalta me de portis, / Tu annuntien omnes laudationes tuas in / portis filiae Sion." (Ps, 9, 15). Las reflexiones sobre el trasmundo se suceden desde la Alta Edad Media. Luego, en el mester de clerecía, el otro mundo es representado como un lugar a orillas de un río, "oriella de un flumen tan fiero como el mar" (estr. 229b), dice Berceo en su relato sobre Santo Domingo. Son dos ríos los que atraviesa el hombre, uno rojo, otro blanco. El paraíso es el triunfo que con la ayuda indispensable de Dios se alcanza.

*Por este sieglo pobre, que poco durará,
non perdamos el otro que nunca finará,
mesquindad por riqueza, ¿quí no la cambiará?
Qui buscarla quisiere rehez la trobará
(estr. 246)*

En el *Libro de Alexandre* el otro mundo está presente. También en el *Libro de miseria de omne* se desarrolla una amplia descripción de las torturas infernales. Más tarde, don Juan Manuel concibe el otro mundo como una isla: al hombre "desnuyábanle e echávanle en una isla solo, que no fincaba con él omne del mundo" (*El Conde Lucanor*, Exemplo XLIX). El valle es otro motivo expresivo del trasmundo:

*En vn balle fondo, escuro, apartado,
espeso de xaras sonné que andaua
buscando salida e non la fallaua
(Anónimo, Reuelación de un hermitanno)*

El más allá, en definitiva, es un tema que en la literatura medieval presenta dos situaciones: el paraíso o la montaña, río, puente, jardín; el infierno o el valle profundo y oscuro, la comarca pantanosa. El infierno, dice el Arcipreste de Hita, es la habitación de la muerte:

*Tu morada por siempre es infierno profundo,
tú eres el mal primero e él es el segundo,
pueblas mala morada e despueblas el mundo,
dizes a cada uno: "Yo sola a todo hundo".
Muerte, por ti es fecho el lugar infernal,
ca, beviendo omne siempre en mundo terrenal,
non avrié de ti miedo nin de tu mal hostel,*

non temeré tu venida la carne umanal.
(Libro de Buen Amor, estr. 1552-1553)

La esencia primaria de la muerte en el mundo medieval es la separación del alma y cuerpo y, en ocasiones, la conversación que mantienen tras la llegada de la muerte. El cuerpo queda desamparado, pues tras vivir sometido al alma, ésta le abandona, surgiendo las disputas. En la *Disputa del alma y el cuerpo* (vv. 1-37) el alma está fuera del cuerpo, "desnuda ca non uestida". Representación del mal, el alma acusa al cuerpo de su desgracia, pues ni hizo bien ni fue al altar, ni siquiera ofrendas quería dar, "ni diezmo ni primicia ni buena penitencia; ni fecist oracion nunca de corazon", a "apostol ni martir quisist seruir". La fugacidad de la vida, la vanidad de los bienes surge en la disputa cuando el alma acusa: "o son ... las copas d'oro fino con que beuies to uino? / do son tos bestimentos? ¿o los tos guarnimentos?".

Numerosas implicaciones presenta la muerte. Siempre se deduce el sentimiento del hombre medieval ante la muerte y su condición inexorable:

*Ninguno non se puede escusar de la muerte,
por maña nin por arte, nin por ninguna suerte;
non prestan melezinas, nin otra cosa fuerte,
nin trapos a los pies, nin bizmas a la fuente.*
(Proverbios en rimo del sabio Salomón, rey de Israel,
vv. 23-27)

*Devemos estar çiertos, non seguros, de muerte,
ca musetre enemiga es natural e fuerte;
non podemos, amigos, d'ella fñir por suerte,
por ende cada uno de nos sus armas puerte.*
(Libro de Buen Amor, estr. 1580)

Toda tumba, cenotafio o sepulcro es un monumento al más allá. Se inscribe en una tradición escatológica, marcando los umbrales de la muerte. La tumba es la mansión de los muertos, preparada ya cuando acecha el peligro de morir. Representa una dualidad, un diálogo entre el más allá y el más acá. Un complejo mundo de acontecimientos, ritos y presiones se esconde en el monumento de la Basílica de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta. La tumba de los santos, compleja en su carga icónica, se inscribe en un cambio de religiosidad. No es aún la espiritualidad gótica de la Iglesia triunfante, sino, más bien, el reciclaje de un culto en el marco clerical y concejil de la ciudad abulense. En efecto, la aparición de parroquias en la ciudad pretende crear espacios litúrgicos y eclesiásticos, pero tam-

bién organizar el complejo edificio de las diferencias estamentales y profesionales. El ámbito urbano está caracterizado por la segregación, y los cultos eclesiásticos mantendrán esta línea. Las parroquias de los estamentos superiores y de las profesiones especializadas se ubican en la "acrópolis", en la ciudad alta, desde el antiguo foro romano hasta los arrabales orientales limitados por la Iglesia de San Gil. Así, se levantan San Juan, intramuros de la ciudad y centro de los serranos, y San Vicente, San Pedro, Santo Tomé el Viejo y San Gil. Es posible que la parroquia de San Pedro, con paralelismos artísticos con la de San Vicente, obedeciera en su construcción al intento de cristianizar un antiguo lugar de culto, levantándose a escasos metros del Monasterio de Nuestra Señora de la Antigua.

En las calles y plazuelas de las parroquias citadas viven los representantes eclesiásticos y civiles de la ciudad, los oficios más especializados y una población judía aparentemente consolidada en el sentido económico. Es el centro urbano, funcional por excelencia de la ciudad, claramente diferenciado de los arrabales que rodean la "acrópolis". Las colaciones cumplen su papel primordial: estratifican, cohesionan internamente al grupo y, al mismo tiempo, establecen diferencias de unos barrios a otros. Los vecinos de la parroquia de San Sebastián y Santa Lucía, luego en el siglo XVI San Segundo, no gozan del mismo prestigio que los pobladores de San Juan y San Vicente, organizados en cuadrillas que reparten el poder concejil en la Baja Edad Media.

La espiritualidad se centra en la parroquia, pero también lo profano, lo mundano. La parroquia organiza la vida del hombre medieval. San Vicente ha pasado de ser un lugar de culto perdido, rural, a convertirse en el centro de la religiosidad caballeresca, desempeñando unas funciones claras en la formación de la conciencia urbana. La parroquia era el elemento aglutinador de la cuadrilla de Esteban Domingo.

Como conclusión se puede afirmar que el cenotafio de San Vicente es un monumento levantado para rendir un homenaje, más que a unos personajes concretos, a toda una tradición que arranca de la "era de los mártires", una hagiografía que muestra rasgos de vulgarización a partir de otro modelo. El elemento patrocinador de esta obra es el clero urbano de Ávila, que apoya el monumento, primero, por las propias características culturales y mentales de la sociedad de finales del siglo XII, y, segundo, por un deseo de enlazar con una tradición hagiográfica que era sumamente importante en la época. El hecho de dar sentido a unos mártires del siglo IV, gracias a la construcción del monumento funerario, suponía un punto más para el asentamiento de un culto y de una doctrina interesantes para atarse orgánicamente con los primeros tiempos del cristianismo peninsu-

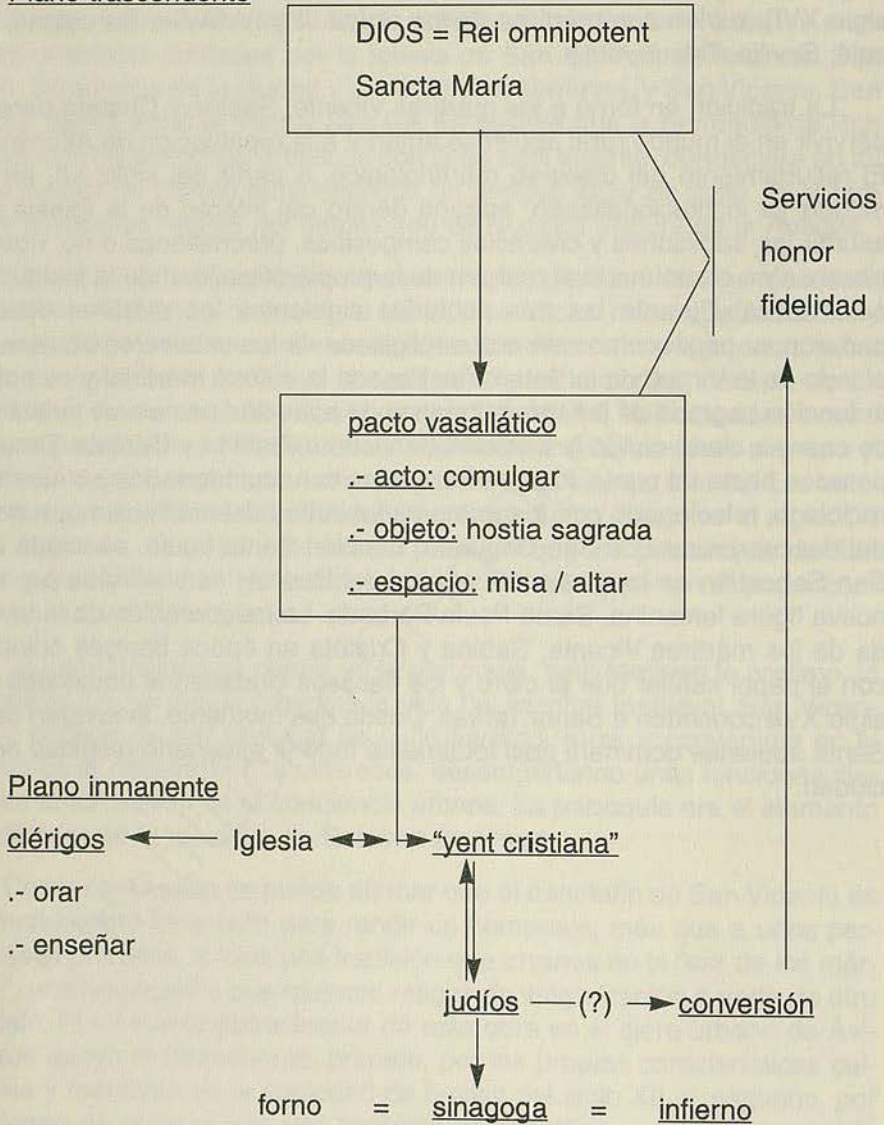
lar. Baste recordar también los intereses de la Iglesia medieval por fundar o fundamentar una diócesis a partir de los inicios del cristianismo, bien con las figuras de los apóstoles (Santiago de Compostela), apariciones de la Virgen (Zaragoza), "Varones Apostólicos" (Ávila, con San Segundo en el siglo XVI), o bien con mártires de los siglos III y IV (Ávila, Barcelona, Alcalá, Sevilla, Toledo, etc.).

La tradición en torno a los mártires Vicente, Sabina y Cristeta pareció pervivir en el mundo rural abulense anterior a la repoblación de Alfonso VI. El resurgimiento del discurso martiriológico, a partir del siglo XII, en un mundo ya institucionalizado, entraba dentro del interés de la Iglesia por asumir las tradiciones y creencias campesinas, precristianas o no, que se situaban en cierto modo al margen de la propia oficialidad de la institución eclesiástica. Durante las tres centurias siguientes los mártires desempeñaron su papel como referentes religiosos de los caballeros abulenses, al lado de la Virgen de la Soterraña. Pasada la euforia martirial y cumplida la función sagrada de los tres hermanos, la aparición de nuevos cultos hace caer en cierto olvido la tradición de Vicente, Sabina y Cristeta. Desamparados hasta tal punto, los tres hermanos son abandonados por un culto reciclado, relacionado con los primeros instantes del cristianismo, a partir del descubrimiento de San Segundo. También Santa Lucía, asociada con San Sebastián en la iglesia del arrabal del Puente, es sustituida por una nueva figura femenina, Santa Paula Barbada. La recuperación de la leyenda de los mártires Vicente, Sabina y Cristeta en época barroca coincide con el papel estelar que el clero y los escasos ciudadanos abulenses del siglo XVII conceden a Santa Teresa. Desde ese momento, la imagen de la Santa abulense dominará casi totalmente todo el escenario religioso de la ciudad.

APÉNDICE 1

Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, "El niño judío".

Plano trascendente



APÉNDICE 2



■ Vicente: "Calla malvado, no digas blasfemias contra el que debes adorar: si el demonio no te tuviese ciego el entendimiento".

■ Daciano: "Yo perdono a tu mocedad, pues por no tener perfecta prudencia, no es mucho que yerres. Mas será justo que me oigas, que como padre, quiero advertirte. Sacrifica a los dioses y no morirás".

■ Vicente: "Ellos carecen verdaderamente de prudencia y juicio, que dejando a Dios vivo, verdadero Criador de todas las cosas, adoran las piedras, los maderos, los metales".



- Judío: "Jesucristo, guardador de tus siervos, líbrame de esta serpiente, que yo te prometo creer en Ti, recibir tu fe y enterrar los cuerpos de tus amigos honradamente".

Textos: Luis Ariz, *Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila*, Alcalá de Henares, 1607 (edición facsímil de T. Sobrino Chomón, Ávila 1978).